

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO  
CENTRO DE ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E  
TERRITORIALIDADES**

**PATRIK CAMPOREZ MAÇÃO**

**IMAGEM E TERRITORIALIDADES: CIDADANIA E DIREITOS HUMANOS NO  
CAMPO DO AUDIOVISUAL**

**VITÓRIA  
2018**

**PATRIK CAMPOREZ MAÇÃO**

**IMAGEM E TERRITORIALIDADES: CIDADANIA E DIREITOS HUMANOS NO  
CAMPO DO AUDIOVISUAL**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Territorialidades da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre. Orientadora: Profa. Dra. Daniela Zanetti.

**VITÓRIA  
2018**

Dados Internacionais de Catalogação-na-publicação (CIP)  
(Biblioteca Setorial do Centro de Artes da Universidade Federal do  
Espírito Santo, ES, Brasil)

---

M114i Mação, Patrik Camporez, 1988-  
Imagem e territorialidades : cidadania e direitos humanos no  
campo do audiovisual / Patrik Camporez Mação. – 2018.  
117 f. : il.

Orientador: Daniela Zanetti.  
Dissertação (Mestrado em Comunicação e Territorialidades) –  
Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Artes.

1. Cinema. 2. Cidadania. 3. Direitos humanos. 4.  
Territorialidade humana. 5. Políticas públicas. I. Zanetti, Daniela.  
II. Universidade Federal do Espírito Santo. Centro de Artes. III.  
Título.

CDU: 316.77

---

Elaborado por Zilda Francisca de Oliveira – CRB-6 ES-650/O

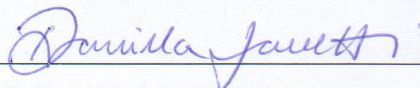
**PATRIK CAMPOREZ MAÇÃO**

**IMAGEM E TERRITORIALIDADES: CIDADANIA E DIREITOS HUMANOS  
NO CAMPO DO AUDIOVISUAL**

Dissertação apresentada por Patrik Camporez Mação ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Territorialidades, linha Práticas e Processos Comunicacionais, do Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo.

Vitória, 02 de maio de 2018.

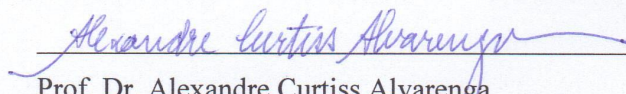
**COMISSÃO EXAMINADORA**



Profª. Drª. Daniela Zanetti

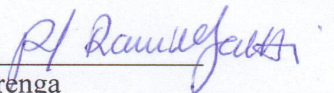
Orientador

Universidade Federal do Espírito Santo



Prof. Dr. Alexandre Curtiss Alvarenga

Universidade Federal do Espírito Santo



Profª. Drª. Clarisse Maria Castro de Alvarenga

Universidade de Vila Velha

## AGRADECIMENTOS

Ao meu pai, Luiz Carlos Mação, pelos ensinamentos.

À minha mãe, Angela Maria Camporez Mação, pelo amor.

Às minhas irmãs, Taynara Camporez Mação e Luiza Camporez Mação, por fazerem parte da minha vida de forma tão profunda e por entenderem as limitações da minha distância, constante, de casa.

À minha namorada, Manoela Albuquerque, pelo carinho, amizade e parceria.

À minha orientadora, Daniela Zanetti, pelos ensinamentos, pela compreensão e pela generosidade.

Às mulheres mais guerreiras que já passaram pela minha vida: Nezi Santiago (*in memoriam*) Camporez e Elsa Ferreira Mação, minhas avós.

*“Imaginar é mais importante que saber,  
Pois o conhecimento é limitado,  
Enquanto a imaginação abraça o universo.”*

**Albert Einstein**

## RESUMO

Este trabalho investiga as articulações entre os campos do cinema e audiovisual e da cidadania e direitos humanos a partir do estudo de políticas públicas de inclusão audiovisual implementadas no Brasil nos anos 2000. A pesquisa analisa a inclusão das temáticas dos Direitos Humanos e da Cidadania no campo do audiovisual, tendo como objeto de estudo dois programas de fomento lançados na primeira metade dos anos 2000: Revelando os Brasileiros e Mostra Nacional de Cinema e Direitos Humanos. Objetiva com isso compreender os deslocamentos simbólicos promovidos pelo uso das imagens a partir de iniciativas que expandem as práticas do cinema e do audiovisual, utilizando-as como recursos de inclusão social. Este fenômeno se dá paralelamente a um período em que o Governo passa a adotar o discurso da democratização dos recursos públicos na esfera audiovisual. O cinema passa, de fato, a ser encarado como uma política pública e como ferramenta de fortalecimento de tradições, identidades e regionalidades. Dessa forma, o audiovisual será analisado, neste estudo, dentro da perspectiva dos territórios e das territorialidades.

**Palavras-chave:** cinema, cidadania, direitos humanos, territorialidades, política pública.

## ABSTRACT

This work investigates the connections between the fields of cinema and audiovisual and of citizenship and human rights through the public policies study of audiovisual inclusion implemented in the years 2000 in Brazil. The research analyses the inclusion of topics related to Human Rights and Citizenship in the audiovisual field, aiming to study two fostered programs released the first half of the years 2000: *Revelando os Brasis* e *Mostra Nacional de Cinema e Direitos Humanos*. Aiming with it, comprehend the symbolic changes promoted by the images usage through expansionist initiatives for cinema and audiovisual practices, using them as a resource for social inclusion. This phenomenon parallels a period in which the Government adopts public resources democratization in the audiovisual scope. Cinema starts to be, in fact, seen as a public policy and as a tool to strengthen traditions, identities and regionalities. Therefore, audiovisual will be analyzed, in this study, from the territories and of territorialities perspective.

**Keywords:** movie theater, citizenship, human rights, territorialities, Public Policy



## LISTA DE TABELAS

Tabela 1 - Percentual de municípios com acesso a meios de comunicação e cursos de capacitação.....	66
Tabela 2 - Média de projetos selecionados no Revelando os Brasis na região Norte .....	84
Tabela 3 - Média de projetos selecionados no Revelando os Brasis na região Nordeste.....	85
Tabela 4 - Média de projetos selecionados no Revelando os Brasis na região Sudeste.....	85
Tabela 5 - Média de projetos selecionados no Revelando os Brasis na região Sul.....	85
Tabela 6 - Média de projetos selecionados no Revelando os Brasis na região Centro-Oeste..	85
Tabela 7- Instituições selecionadas na capital e em municípios do interior na região Norte...	95
Tabela 8 - Instituições selecionadas na capital e em municípios do interior na região Nordeste .....	96
Tabela 9 - Instituições selecionadas na capital e em municípios do interior na região Sudeste .....	96
Tabela 10 - Instituições selecionadas na capital e em municípios do interior na região Sul....	96
Tabela 11 - Instituições selecionadas na capital e em municípios do interior na região Centro-Oeste .....	96
Tabela 12 - Quantidade de instituições selecionadas por regiões do Brasil.....	97

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b>	11
<b>1 DIREITOS HUMANOS E CIDADANIA NO ÂMBITO DA COMUNICAÇÃO SOCIAL</b>	16
1.1 CONSTRUÇÃO HISTÓRICA DOS DIREITOS HUMANOS	16
1.2 DESIGUALDADE SOCIAL NO BRASIL	19
1.3 CIDADANIA E COMUNICAÇÃO	28
<b>2 MERCADO DO CINEMA, POLÍTICAS PÚBLICAS E O CAMPO AUDIOVISUAL</b>	33
2.1 ESTADO E POLÍTICAS PÚBLICAS	33
2.2 COMPREENSÃO DO MERCADO E DIFUSÃO DO CINEMA NO BRASIL ATUAL POR MEIO DE ESTUDOS DA ANCINE E DO SEBRAE	40
2.3 O CAMPO AUDIOVISUAL E SUAS IMBRICAÇÕES COM O ESTADO	47
<b>3 IMAGENS E TERRITORIALIDADES: DESLOCAMENTOS DO SIMBÓLICO</b>	59
3.1 LUGARES DE FALA	64
3.2 TERRITORIALIDADE E PODER	68
3.2.1 As nuances do território	70
3.2.2 Novas territorialidades	74
<b>4 REVELANDO OS BRASIS E A MOSTRA NACIONAL CINEMA E DIREITOS HUMANOS: AMPLIANDO OLHARES, REDEFININDO TERRITÓRIOS</b>	798
4.1 REVELANDO OS BRASIS	80
4.1.1 Democratização: discurso e prática	84
4.1.2 “Espanto e descobertas”: Beatriz Lindenberg, do Revelando os Brasis	87
4.2 MOSTRA NACIONAL CINEMA E DIREITOS HUMANOS	91
4.2.1 Democratização visualizada nos dados	95
4.2.2 “Necessidade de inclusão”: Thaís Ribeiro, coordenadora da Mostra Nacional Cinema e Direitos Humanos	98
4.3 REVELANDO E MOSTRA: PROPOSTAS ENGAJADAS	100
4.3.1 Um parêntese necessário	104
<b>5 CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	106
<b>REFERÊNCIAS</b>	112

## INTRODUÇÃO

Não há como separar a construção histórica dos direitos humanos e da cidadania do, também histórico, processo de construção técnica da comunicação. Em países com democracias mais amadurecidas, o direito à comunicação plural e diversa aparece como quesito necessário para a consolidação de uma sociedade com valores voltados à liberdade e à igualdade, e consequentemente mais interessadas nos direitos humanos e na cidadania. Em países subdesenvolvidos ou em desenvolvimento, como o Brasil, onde as bases democráticas ainda estão em processo de enraizamento, a construção de valores ligados à igualdade de direitos e a garantias fundamentais passa, necessariamente, pela discussão em torno de uma comunicação mais democrática e plural. Nas duas últimas décadas do século XX, um segmento da comunicação, o cinema, passou progressivamente a ser entendido como uma política de Estado necessária ao desenvolvimento do país. No ano de 2003, com a chegada do Partido dos Trabalhadores ao governo central, essa ideia se solidificou e, a partir de então, o cinema — agora tratado como audiovisual nos projetos do governo — passa a ser tratado, em boa medida, como política pública, um bem que precisa ser compartilhado e acessado pelo conjunto da população.

Seguindo esse entendimento, esse estudo tem como objetivo geral traçar o caminho que levou o cinema e o audiovisual a serem incorporados ao campo das políticas públicas, buscando ainda compreender como, no Brasil, o audiovisual tem ajudado a produzir e a reconstruir territorialidades tanto espaciais como simbólicas. Vamos trabalhar com a ideia de “lugar de fala” para entender em que medida a entrada de novos agentes no campo do cinema e do audiovisual — não vinculados a empresas de comunicação ou situados fora do campo profissional de produção e distribuição — passaram a se posicionar simbolicamente no mundo por intermédio do cinema e das recentes políticas públicas de inclusão audiovisual. Nossa intenção é também entender de que modo o audiovisual tem servido de ferramenta para a defesa de direitos e da ampliação da cidadania. Parte-se de um questionamento: a inclusão de novos sujeitos no campo do cinema já seria, por si só, uma forma de ampliação da participação e cidadania?

Nossa hipótese é que os programas de democratização audiovisual, criados especialmente a partir de 2003, ajudaram a produzir novas territorialidades e espacialidades, valorizando a diversidade cultural e as singularidades do país. É o que mostra Luís Roberto Alves (1999) e estudos como *Mídia e direitos humanos* (UNESCO, 2006) e o *Observatório brasileiro do cinema e audiovisual* (ANATEL, 2015). Diante deste cenário, precisamos

direcionar o conceito de inclusão audiovisual para a ideia de inclusão social por meio do audiovisual, haja vista que, além de agregar novos cineastas ao campo do cinema, as políticas públicas recentes promovem a inclusão material e simbólica de grupos sociais que até então estavam à margem desses processo de produção ou mesmo das instâncias de representação.

O Estado brasileiro passa a se apropriar do audiovisual como ferramenta de inclusão de pessoas e regiões, como parte também de uma compreensão da cultura como recurso econômico e agente de transformação social (YÚDICE, 2004). Ao incentivar, por exemplo, moradores de periferias e de pequenas cidades do interior a se familiarizarem com a prática da produção audiovisual, abre-se também a possibilidade da inclusão por meio da imagem; territorialidades esquecidas são revisitadas e ressignificadas; culturas, tradições, folclores e realidades sociais invisibilizadas passam a ser incluídas, por meio de políticas de Estado, em telinhas e telonas de regiões remotas e esquecidas do país. Por outro lado, pesquisas recentes, do governo e de instituições sem fins lucrativos — como Ancine (2016) e Sebrae (2016) —, mostram que essas políticas ainda têm muito o que avançar.

No primeiro capítulo, fizemos uma análise histórica das conquistas ligadas aos direitos humanos e à cidadania, mostrando, ainda, como a desigualdade social e econômica afeta, nos dias de hoje, países como o Brasil. Autores como Piovesan (2012), Boaventura de Souza Santos (2012) e Bobbio (2004) apontam que os direitos humanos são umas das promessas principais do projeto da modernidade. Os mesmos autores mostram que, por meio da Declaração Universal dos Direitos Humanos (1948), construiu-se os pilares para resolver a problemática envolvendo os fundamentos dos direitos do homem, na medida em que sua validade é aceita em um consenso geral. Tanto Santos (2013) como Bobbio (2004) afirmam que a comunicação está imbricada, em países democráticos, na consolidação dos direitos essenciais para a vida coletiva. No Brasil, por consequência, a luta pela cidadania e os direitos humanos é permeada, como não poderia ser diferente, pela busca pela democratização da comunicação.

No segundo capítulo, buscamos fazer uma análise do mercado audiovisual e das políticas públicas de acesso voltadas para o setor. Simis (1996) e Kobol (2006) apontam que, especialmente a partir da virada do século XXI, o Estado brasileiro passa a encarar o audiovisual como importante ferramenta a ser utilizada em favor dos direitos humanos e contra as desigualdades materiais e simbólicas. A pesquisa também tem como suporte teórico a noção de campo em Pierre Bourdieu (2006), para tratar, entre outras questões, das disputas internas e externas que se conformam em torno da busca por recursos do governo para alimentar setores específicos da área audiovisual. Também busca compreender as disputas de caráter simbólico.

O terceiro capítulo trata dos deslocamentos do simbólico no âmbito do cinema e da territorialidade. Isso foi feito por meio de uma revisão bibliográfica do tema e da análise das

várias dimensões da territorialidade. É o momento em que esta pesquisa se debruça sobre o desenvolvimento da cidadania e dos direitos humanos pela perspectiva da territorialidade, conceito que, conforme Rogério Haesbaert (1994), é o espaço por excelência das relações sociais, onde está o plano da cultura vivida e reinventada a todo instante. Em seus diversos estudos sobre o tema, Haesbaert (1994) elenca quatro grandes fins para a territorialidade, acumulados e valorizados de maneiras distintas no decorrer do tempo: 1) abrigo físico, fonte de recursos materiais ou meio de produção; 2) identificação ou simbolização de grupos através de referentes espaciais (a começar pela própria fronteira); 3) disciplinarização ou controle através do espaço (fortalecimento da ideia de indivíduo através de espaços também individualizados); 4) construção e controle de conexões e redes (fluxos, principalmente fluxos de pessoas, mercadorias e informações). Essa visão é compartilhada, em boa parte, pelo geógrafo brasileiro Milton Santos (2013), que entende o território não apenas como o resultado da superposição de um conjunto de sistemas naturais e um conjunto de sistemas de coisas criadas pelo homem: o território é a base do trabalho, da residência, das trocas materiais e espirituais e da vida. Ao tratar de território devemos entender que estamos falando em território usado, utilizado por uma dada população. “O território é o chão e mais a população, isto é, uma identidade, o fato e o sentimento de pertencer àquilo que nos pertence” (SANTOS, 2013, p. 47).

E é especialmente por entender que as injustiças e conflitos do presente se dão nos espaços vividos, inclusive pelo pesquisador, que os processos históricos dos direitos humanos e da cidadania serão trabalhados, neste estudo, no plano da territorialidade (SANTOS, 2013).

Para o último capítulo, escolhemos dois programas de fomento do audiovisual como estudo de caso: Revelando os Brasis e Mostra Nacional Cinema e Direitos Humanos. Nossa intenção é analisar como o Estado brasileiro tem atuado, neste campo, no âmbito das políticas públicas. Os dois programas têm mais de uma década de existência, sendo que ambos são difundidos e tratados pelo Estado como política pública de cultura e cidadania. O primeiro é fomentado pela pasta do Ministério da Cultura e, o segundo, é realizado com recursos do Ministério dos Direitos Humanos.

Vale ressaltar que este trabalho está sendo elaborado durante um período da história do Brasil em que tem se sobressaído o desmonte de conquistas na área dos direitos humanos e da cidadania (CHAUÍ, 2006; PERUZZO, 2002). O processo de impeachment da presidente Dilma Rousseff, do Partido dos Trabalhadores, que culminou com a cassação de seu mandato em 31 de agosto de 2016, foi o estopim para que várias leis, decretos e medidas provisórias passassem a acossar minorias, populações indígenas, quilombolas e a retirar direitos das fatias populacionais mais pobres do nosso território (CÁRITAS, 2016). Desmonte da legislação

trabalhista, renegociação de dívidas para os mais ricos e aumento de impostos para os mais pobres, além de regularização fundiária para fazendeiros e, mais recentemente, o decreto que dificulta o combate ao trabalho escravo no Brasil (que posteriormente acabou sendo revogado por pressão dos movimentos sociais), são apenas alguns exemplos dos ataques aos direitos humanos produzidos período recente. Entidades como Conferência da Família Franciscana do Brasil (CFFB), Comissão Brasileira de Justiça e Paz (CBJP), Caritas Brasileira, Comissão Pastoral da Terra (CPT) e o Serviço Interfranciscano de Justiça, Paz e Ecologia (Sinfrajupe) chegaram a escrever um relatório denunciando esses “desmontes”. Todos os atos citados acima foram elencados como “ameaças sociais” por essas entidades. O documento foi entregue no dia 5 de outubro de 2017 ao Escritório do Alto Comissariado das Nações Unidas para os Direitos Humanos, em Genebra, na Suíça<sup>1</sup>. Seguem trechos do documento:

1) A apresentação centra-se em mudanças estruturais nas instituições e políticas, que são de grande preocupação para organizações da sociedade civil por causa dos efeitos negativos previsíveis sobre a realização dos direitos humanos, especialmente aqueles setores mais marginalizados e discriminados da população no país. Em especial, descreve, referindo-se a dados oficiais, o desmantelamento dos direitos sociais e políticas públicas no Brasil, desencadeado pelo governo do Presidente Michel Temer desde que assumiu o cargo após o impeachment da presidente eleita Dilma Vana Rousseff. 2) De fato, em 2012, no curso dos debates realizados no segundo ciclo de Revisão Periódica Universal, o governo brasileiro recebeu um número significativo de recomendações insistindo para o fortalecimento do sistema de direitos humanos no país. Durante os últimos quatro anos, este processo revelou-se lento e frágil, e não pode satisfazer as expectativas do segundo ciclo. No entanto, após o golpe parlamentar de 2016, esta situação foi fortemente exacerbada pelos recentes acontecimentos políticos e a chegada ao poder do novo governo liderado pelo presidente Temer. 3) O Brasil está em uma trajetória descendente no cumprimento das recomendações feitas em 2012. Por estas razões, o desmantelamento dos direitos humanos e políticas públicas será o foco principal do presente relatório. No final da ditadura e no início do processo democrático, o Congresso Constituinte foi eleito com o mandato de elaborar uma nova Constituição Federal. A Constituição Federal de 1988 foi elaborada com ampla participação da sociedade. Ela foi marcada por contribuições dos setores populares organizados, o que deu ao texto um conteúdo claro de Estado do Bem Estar Social, como garantidor dos direitos individuais, sociais, econômicos e culturais, e criou uma rede de segurança social e processos participativos cruciais na formulação de políticas públicas e para assegurar o controle social (CNBB, 2016, p. 3 e 4).

Essa contextualização é necessária pois entende-se que o pesquisador não é um ser indiferente aos acontecimentos e complexidades do seu tempo; não é passivo, totalmente imparcial ou alheio ao universo social onde vive; é um sujeito imerso no mundo real. O tempo atual, dessa forma, influi na vida do pesquisador, nas suas relações com o outro e, conseqüentemente, no desenrolar dos seus estudos e pesquisas (SANTAELLA, 2001).

---

<sup>1</sup> Informações extraídas das seguintes fontes: <https://www.carosamigos.com.br/index.php/cotidiano/8064-entidades-brasileiras-denunciam-desmantelamento-de-direitos-humanos-a-onu-2> (última visualização em 2 de novembro de 2017) e <https://www.cptnacional.org.br/> (última visualização em 2 de novembro de 2017).

Como observa Lopes (2004), não se faz pesquisa de modo abstrato. “Portanto, o método não é suscetível de ser estudado separadamente das investigações em que é empregado” (LOPES, 2004, p. 20). Isso nos leva a crer que, ao escolher analisar duas políticas públicas específicas articuladas ao campo audiovisual, e desenvolver uma metodologia também específica para estudar esses dois programas, não estaremos alheios ao desenvolvimento teórico em si, pois a metodologia da pesquisa é “um processo de tomada de decisões e opções que estruturam a investigação em níveis e em fases e que se realizam num espaço determinado que é o espaço epistêmico” (LOPES, 2014, p. 15).

No mundo acadêmico (atrelado às instituições de ensino), como é o caso deste estudo, a pesquisa geralmente nasce da livre escolha do pesquisador, da observação do seu cotidiano ou da vida profissional (LOPES, 2015). Ao trazer o tema para o mundo da pesquisa, é necessário haver esse descolamento do senso comum, pois a ciência observa mais do que a mera descrição dos fenômenos. Busca, “através de leis e teorias, estabelecer os princípios gerais capazes de explicar os fatos” (SANTAELLA, 2001, p. 109). Por isso a necessidade de estabelecer uma metodologia que inclui “procedimentos, técnicas e instrumentos” (SANTAELLA, 2001, p. 148) de trabalho; que nos possibilite aprofundar no tema proposto da forma mais objetiva possível, para assim clarificar e testar nossas hipóteses formuladas por meio do contato empírico com a realidade.

## 1 DIREITOS HUMANOS E CIDADANIA NO ÂMBITO DA COMUNICAÇÃO SOCIAL

*“Primeiro a galera do cinema, mesmo, meteu o pau. Diziam que era uma coisa anônima, que isso é um projeto populista, uma babaquice que ia virar uma vídeo cassetada. Era uma crítica pesada, dizendo que não ia dar certo, que é um projeto, só para ganhar voto, de um governo que quer se dizer democrático. E isso não era a galera coxinha, não. Eram os ciumentos, os que achavam que ia tirar dinheiro da produção audiovisual. O Orlando (SENNA, ex-secretário nacional do Audiovisual) falava que não; que a gente tinha que substituir a caneta por uma câmera”.*

**Beatriz Lindenberg, coordenadora do Revelando os Brasis**

Este capítulo busca articular os conceitos de Cultura, Cidadania e Direitos Humanos no âmbito da comunicação e das políticas de cultura operadas no Brasil. Essa discussão vai abrir caminho para, nos próximos capítulos, analisarmos o impacto do cenário audiovisual contemporâneo na construção da cidadania em territórios historicamente “esquecidos” pelo Estado, tais como comunidades quilombolas, tribos indígenas, comunidades de periferia e pequenas cidades espalhadas pelo interior do país.

### 1.1 CONSTRUÇÃO HISTÓRICA DOS DIREITOS HUMANOS

Os direitos humanos são umas das promessas principais do projeto da modernidade e uma das que teve maior grau de realização. Por meio da Declaração Universal dos Direitos Humanos (1948), construiu-se os pilares para resolver a problemática envolvendo os fundamentos dos direitos do homem, na medida em que sua validade é aceita em um consenso geral (BOBBIO, 2004). A Declaração buscou ainda consolidar a história de luta pela garantia de direitos, a partir da concessão formal do título de pessoa para todos e todas. O artigo VI do documento diz que “toda pessoa tem o direito de ser, em todos os lugares, reconhecida como pessoa perante a lei” (ANDI; SEDH; UNESCO, 2006), descrevendo quais garantias são essas. Para entender a importância da declaração, é necessário fazer um mergulho histórico, com o



objetivo de compreender o contexto de opressão e despotismo vivido na época de sua proclamação. Situações cotidianas consideradas simples, como frequentar um culto religioso ou manifestar indignação quanto a um ato qualquer do governo, outrora foram práticas sonegadas a significativas parcelas da população.

O passo mais significativo no caminho da universalização formal da Declaração de 1948, no entanto, foi dado durante a Conferência Mundial dos Direitos Humanos, realizada em Viena, em junho de 1993. O conclave reuniu representantes de todas as grandes culturas, religiões e sistemas sócio-políticos, com delegações de mais de 170 países. Pela primeira vez, um sistema de princípios fundamentais da conduta humana foi expressamente aceito, como afirma Bobbio (2004, p. 28): “É um sistema universal de valores, não em princípio, mas de fato, na medida em que o consenso sobre sua validade e sua capacidade para reger os destinos da comunidade futura de todos os homens foi explicitamente declarado”. A declaração inaugura a concepção contemporânea de direitos humanos, marcada pela universalidade e, principalmente, pela indivisibilidade deles. “Indivisibilidade porque a garantia dos direitos civis e políticos é condição para observância dos direitos sociais, econômicos e culturais, e vice-versa. Quando um deles é violado, os demais também o são” (PIOVESAN, 2012, p. 103).

Essa visão histórica dos direitos humanos é necessária para entender os conflitos sociais e as desigualdades do presente. É como se, para entender o presente e vislumbrar o futuro, fosse fundamental olhar pelo retrovisor da história. Boaventura de Souza Santos (1989), estudioso do tema, também concorda que a Declaração de 1948, no curso de seu mais de meio século de existência, cumpriu um papel importante na história da humanidade: codificou as esperanças de todos os oprimidos, fornecendo linguagem global a suas reivindicações. Além disso, proporcionou base legislativa necessária para que se consolidasse lutas políticas pela liberdade e inspirou a maioria das Constituições nacionais que se importaram com os direitos da cidadania. Embora frequentemente violados, os direitos estabelecidos na Declaração são amplamente conhecidos atualmente, conforme aponta José Augusto Lindgren Alves, em seu livro “Os direitos humanos na pós-modernidade” (2005).

Outros tratados internacionais, como a Declaração das Nações Unidas sobre os Direitos dos Povos Indígenas, de 2007, surgiram tendo como base os princípios da declaração de 1948. Por meio dessas conquistas progressivas, as populações do planeta, em maior ou menor grau, foram “naturalizando”, ou mesmo internalizando, as relações e direitos estabelecidos nessas declarações: direito à liberdade, à segurança pessoal, à vida; de não ser torturado nem escravizado; de não ser detido ou exilado arbitrariamente; à igualdade jurídica e à proteção contra a discriminação; a ter um julgamento justo; às liberdades de pensamento, expressão,

religião, locomoção e reunião; à participação na política e na vida cultural da comunidade; à educação, ao trabalho e ao repouso; a um nível adequado de vida; e a uma série de outras necessidades naturais (ALVES, 2005).

A Declaração Universal dos Direitos Humanos possibilitou um consenso, tanto prático como ideológico, que é virtualmente aceito na quase totalidade dos países centrais (SANTOS, 1989). Voltando ao mundo presente, é necessário destacar que, apesar dos significativos avanços, os direitos humanos vêm sendo ameaçados por fatores de toda ordem, boa parte deles relacionados aos processos da globalização. É uma nova fase dos processos de interação e relação humana. Algumas ameaças sempre existiram, decorrentes de políticas de poder, do arbítrio autoritário, de preconceitos arraigados e da exploração econômica. Presentes não só sob forma avassaladora, mas também sutil, os efeitos da globalização são perversos e excludentes, segundo o geógrafo brasileiro Milton Santos (2013), pois priorizam os interesses das empresas e do capital internacional em detrimento das necessidades das pessoas e seus territórios. Santos, em seus estudos da territorialidade, revela o quanto as tendências econômicas e as inovações tecnológicas têm custado em matéria de instabilidade, desemprego e exclusão social. Centrada no mercado, na informação e na tecnologia, acelerada em quase todos os países a partir da década de 1990, a globalização, do ponto de vista dos seus “benefícios”, abarca diretamente pouco mais de um terço da população mundial, completa Alves (2005, p. 5): “Os dois-terços restantes, em todos os continentes, dela apenas sentem, quando tanto, os reflexos negativos. As características da globalização deste fim de século são bastante conhecidas, assim como reconhecidos seus efeitos colaterais”.

No livro “Os direitos humanos na pós-modernidade” (2005), José Augusto Lindgren Alves indica que a busca obsessiva da eficiência, no mundo do capitalismo global, faz aumentar continuamente o número dos que por ela são marginalizados, inclusive nos países desenvolvidos. “Assim como a mecanização da agricultura provocou o êxodo rural, inflando as cidades e suas periferias, a racionalização atual da produção empurra os pobres ainda mais para as margens da economia” (ALVES, 2005, p.5). Os direitos humanos, como se vê, parecem estar sob ameaça constante. É um mundo em mutação, no qual populações inteiras vivem reféns da violência e da dominação econômica. Um parcela mínima de multimilionários desfruta de suas mansões gradeadas, enquanto setores do poder trabalham na colonização das mentes.

Nos aspectos do trabalho, com a informatização crescente da indústria e dos serviços, o desemprego aparece como um fenômeno estrutural. Precariza-se toda a atividade laboral das classes menos favorecidas do ponto de vista financeiro e o território é ocupado em função da produtividade econômica, enquanto a mão de obra nos países subdesenvolvidos é recrutada

pelas filiais de grandes corporações. Nas sociedades ricas ou emergentes, o desmonte da previdência pública transforma a exclusão em contrapartida aceitável da competitividade nacional (ALVES, 2005).

Em sociedades mais pobres, reforça Alves (2005), a atração de investimentos externos põe em risco a vida das comunidades nos territórios onde há interesse de instalação de empresas ou exploração do solo. A vida das pessoas fica nas mãos dessas empresas internacionais, que, após esgotarem a riqueza do solo, costumam sair do território repentinamente, deixando para quem fica apenas a destruição e os passivos ambientais. Isso acontece porque os atrativos não são suficientes para garantir “a permanência de capitais voláteis, que podem sair de qualquer país, do dia para a noite, em função de problemas observados em outras partes do mundo” (ALVES, 2005, p. 5). Como paliativo aos efeitos devastadores da globalização, continua Alves (2005), transfere-se à iniciativa privada e às organizações da sociedade civil a responsabilidade pela administração do social.

Com essas observações, compreende-se que, no mundo globalizado, os pilares da Declaração de 1948 talvez nunca tenham sofrido tamanha ameaça. Com o avanço da violência e a exacerbação das desigualdades, as classes mais abastadas se isolam em sistemas de segurança privada. Sem os mesmos recursos que os mais ricos, a classe média passa a viver num cenário de insegurança generalizada e, sem ter como empregar parcela significativa dos seus rendimentos na própria segurança, cobra dos legisladores penas aumentadas para o criminoso comum. Vive-se um tempo em que a harmonia social e os interesses da coletividade perdem a importância diante dos interesses de setores específicos da sociedade. “Ou, sentindo os empregos e as fontes de remuneração ameaçadas, recorre a ‘bodes expiatórios’ na intolerância contra o ‘diferente’ nacional ou contra o imigrante estrangeiro (às vezes simplesmente de outra região do país). Anulam-se, assim, os direitos civis” (ALVES, 2005, p. 5 e 6).

Enquanto o capital avança, movido por interesses empresariais e corporativos, parcelas da sociedade se articulam em busca de resistência, numa resposta às investidas do capital contra os direitos humanos. Apesar do modelo hegemônico ser planejado para ser, em sua ação individual, indiferente a seu entorno, “a vontade de homogeneização do dinheiro global é contrariada pelas resistências locais à sua expansão” (SANTOS, 2013, p. 52). Mais à frente vamos detalhar melhor esses processos de resistência e suas consequências.

## 1.2 DESIGUALDADE SOCIAL NO BRASIL

A busca pela consolidação dos direitos humanos, especialmente em países subdesenvolvidos ou em desenvolvimento, como o Brasil, encontra barreiras frente ao alto nível de desigualdade em que vivem os indivíduos nessas nações. Especialmente a partir da década de 1970, o Brasil passa a experimentar substanciais progressos nas condições de vida de todos os estratos, dos mais abastados aos menos providos (HASENBALG e SILVA, 2003). Melhorias em infraestrutura urbana, saneamento básico e habitação são alguns dos avanços que merecem ser citados (IPEA, 2010). Da mesma forma, destacam-se também o aumento da escolaridade e a considerável elevação da renda dos mais pobres, avanços ocorridos, mais especificamente, nos últimos vinte anos (TAVARES JÚNIOR, 2010). Melhorias sociais aconteceram num contexto, como se sabe, de forte ataque aos direitos individuais e políticos, durante um regime de exceção. Mas o fato é que, do ponto de vista da renda, o período, como aponta o autor, foi de significativa melhoria para o conjunto da população. Apesar dos avanços gerados aos mais pobres, não são poucas as publicações que demonstram, cada uma à sua maneira, que o país continua profundamente desigual.

Estudos mais recentes sobre o tema revelam como a desigualdade continua afetando o país, no plano financeiro, mas também do ponto de vista das condições mínimas de bem estar social, de acesso à saúde, à cultura e a educação básica. São informações que, como veremos, evidenciam o abismo social do país em pleno ano de 2017. Estudo mais recente da realidade social brasileira, o relatório “A Distância Que Nos Une: Um Retrato das Desigualdades Brasileiras”<sup>2</sup> (OXFAM BRASIL, 2017) aponta que os seis maiores bilionários do país têm a mesma riqueza e patrimônio que os 100 milhões de brasileiros mais pobres. Caso o ritmo de inclusão no mercado de trabalho prossiga da forma como foi nos últimos 20 anos, as mulheres só terão os mesmos salários dos homens no ano de 2047, e apenas em 2086 haverá equiparação entre a renda média de negros e brancos.

De acordo com projeções do Banco Mundial, o país terá, até o fim de 2017, 3,6 milhões a mais de pobres. E mais: os 5% mais ricos vão deter a mesma fatia de renda que os demais 95%. Uma trabalhadora que ganha um salário mínimo por mês levará 19 anos para receber o equivalente aos rendimentos de um super-rico em um único mês. Como se vê, a desigualdade e a desumanidade são mazelas que fazem parte da condição do ser humano. É importante, porém, que as relações desumanas não sejam naturalizadas. Como vimos, a sociedade é constituída de avanços e retrocessos. Porém, de um modo geral, o que se vê, ao longo do último

---

<sup>2</sup> Os dados oficiais usados para cálculo da concentração de renda são oriundos da Pnad, tendo como base uma amostragem nacional de 150 mil domicílios.

século, é um salto na melhoria das condições de vida como um todo, pelo menos nos países do Ocidente, como apontam os autores. Vale lembrar, também, que um aspecto positivo é que a igualdade tornou-se um valor central em nossa sociedade. Se voltarmos à Constituição de 1988, veremos que estão entre os objetivos do nosso país: a construção de uma sociedade livre, justa e solidária; a erradicação da pobreza, da marginalização e a redução das desigualdades sociais e regionais; e a promoção do bem de todos, sem preconceitos de origem, raça, sexo, cor, idade e quaisquer outras formas de discriminação. Uma sociedade igualitária não só oferece oportunidades iguais aos seus cidadãos e cidadãs, mas também se preocupa com condições de vida menos desiguais (GRAU, 1988).

Apesar de ser um valor expresso na Constituição de 1988, a igualdade, assim como os direitos humanos, encontra violações enraizadas nos quatro cantos do país. É uma questão que envolve indivíduos, mas que também é demográfica. Os maiores rendimentos estão concentrados em municípios do Sudeste e do Sul do país. Dados do último Censo (IBGE, 2010) indicam que os estados de São Paulo, Rio de Janeiro, Paraná, Santa Catarina e Rio Grande do Sul tinham renda mensal per capita média superior a R\$ 2.000,00, chegando a R\$ 2.245,00 nesse último e a R\$ 2.447,00 no primeiro. O Centro-Oeste também tinha rendas médias relativamente altas, variando entre R\$ 1.920,00, em Goiás, e R\$ 2.071, no Mato Grosso do Sul. Nesta região, é notável exceção do Distrito Federal, onde a renda média per capita era, de longe, a maior do Brasil: R\$ 3.620,2172. O Norte e o Nordeste abrigavam a maior parte dos brasileiros com baixa renda. Com exceção do Amapá e de Roraima, todos os demais 14 estados dessas regiões tinham rendimentos médios abaixo dos R\$ 1.700,0073. Uma pessoa residente no Maranhão ganhava, em média, 40% do que ganhava uma pessoa de São Paulo, e apenas 27% do rendimento de uma pessoa no Distrito Federal. É um retrato do Brasil atual que remonta os tempos do Brasil Colônia, das capitanias hereditárias, e que, ao nosso ver, é preciso ser trazido à tona quando se propõe abordar o tema direitos humanos.

Uma preocupação dos estudiosos dos direitos humanos é a consequente banalização e a naturalização das desigualdades no Brasil, muito por conta de um discurso que ganhou força, o da meritocracia, e ajuda eternizar as desigualdades de renda (CHAUÍ, 2012). A autora considera preocupante que a diferença de salário entre homens e mulheres, entre brancos e negros, a exploração do trabalho infantil e dos idosos sejam consideradas normais, “assim como existência dos sem-terra, dos sem-teto, dos desempregados é atribuída à ignorância, à preguiça e à incompetência dos miseráveis” (CHAUÍ, 2012, p. 74). E os sinais da naturalização das violações de direitos no mundo globalizado não param por aí. A existência de crianças em situação de rua é vista como tendência natural dos pobres à criminalidade, ao passo que os

acidentes de trabalho são tratados como sinal de incompetência e ignorância dos trabalhadores. “Em outras palavras, a sociedade brasileira está polarizada entre a carência absoluta das camadas populares e o privilégio absoluto das camadas dominantes e dirigentes, bloqueando a instituição e a consolidação da democracia” (CHAUI, 2012, p. 74).

Há de se ressaltar que desigualdades sociais são, em grande medida, produto da ação ou inação de governos e empresas ao longo da história, em benefício de poucos indivíduos com muito poder:

Desta forma, seu combate também exige políticas sustentadas ao longo do tempo, levadas a cabo por sucessivos governos, bem como mudanças estruturais na forma pela qual as sociedades distribuem renda e riqueza. Nossa bagagem histórica de quase quatro séculos de escravidão e nosso largo passado colonial criaram profundas clivagens entre regiões, pobres e ricos, negros e brancos, mulheres e homens. Tal distanciamento marcou a forma com a qual organizamos nossa sociedade, nossa economia e nosso Estado, diminuindo sua capacidade redistributiva. Em outras palavras, não só nossa economia beneficia poucos, mas também nosso Estado e nossa organização social contribuem para perpetuar desigualdades. Não obstante termos logrado avanços importantes nas últimas décadas, são ainda frágeis as políticas de combate à pobreza e à desigualdade (OXFAM, 2017, p. 43).

O tema da desigualdade está diretamente imbricado às discussões sobre cidadania e direitos humanos. O estudo da OXFAM, além de apontar as contradições e desigualdades sociais do país, também se debruça sobre as mudanças estruturais necessárias para a sociedade brasileira. Um dessas necessidades é “aumentar o acesso da população ao sistema político e limitar a excessiva influência de elites sobre a produção e implementação de políticas públicas” (OXFAM, 2017, p. 78).

Entendemos que direitos humanos e cidadania são conceitos intimamente relacionados. Ambos foram construídos a partir de um processo histórico e estão ainda em desenvolvimento. A cidadania é considerada enquanto vivência dos direitos humanos. Dessa forma, direitos de cidadania são os direitos humanos que passam a constituir-se em conquista da própria humanidade (CORRÊA, 2006). O que diferencia um conceito do outro é a noção de território. Os direitos humanos se tornaram universais, uma conquista da humanidade, ainda que não garantidos de forma generalizada na prática. Já a cidadania ainda encontra-se ligada a um Estado-nação específico. “Embora se mantenha, (...) a distinção entre direitos do homem e direitos do cidadão, não são mais direitos do homem e sim apenas do cidadão, ou, pelo menos, são direitos do homem enquanto são direitos do cidadão deste ou daquele Estado particular” (BOBBIO, 2004, p. 29).

Na sua origem latina — *civitatis* —, a palavra cidadania significa qualidade ou condição de cidadão, isto é, habitante da cidade. Na Grécia antiga, poucos estavam qualificados para a

cidadania. O cidadão Aristotélico era aquele que participava diretamente das coisas públicas. De qualquer maneira, um longo processo, que inclui a “Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão” francesa de 1789 e o desenvolvimento histórico do capitalismo, é que vai permitir, já na metade do século XVIII, o aparecimento da noção moderna de cidadania (LIMA, 2006).

Marshall, em seu clássico estudo “Cidadania e Classe Social” (1949), divide a cidadania em três dimensões, cada uma fundada em um princípio e uma base institucional distintos: 1) a cidadania civil, que tem como princípio básico a liberdade individual, o direito de propriedade e o direito a não ser condenado sem o devido processo legal; 2) a cidadania política, que tem como princípio básico o direito à comunicação e que significa participar do exercício do poder público; 3) e a cidadania social, que tem como princípio básico a Justiça Social e significa a participação na riqueza coletiva através do direito à educação, à saúde e a um salário justo. O que se observa, no entanto, é que a comunicação perpassa todas as três dimensões da cidadania (LIMA, 2006).

Para entender de forma sucinta como se deu a construção da ideia de cidadania no Brasil, é preciso também voltar alguns séculos no tempo. A sociedade brasileira é uma sociedade que conheceu a cidadania através de uma figura inédita: o senhor de escravos-cidadão, e que concebe a cidadania com privilégio de classe (CHAUÍ, 2012). Em *Cultura e Democracia* (2012), ao analisar a expansão dos direitos no Brasil, Marilena Chauí diz que a sociedade brasileira tornou-se uma sociedade na qual as diferenças e “assimetrias” sociais e pessoais são imediatamente transformadas em desigualdades. “Os indivíduos se distribuem imediatamente em superiores e inferiores, ainda que alguém superior numa relação possa tornar-se inferior em outras, dependendo dos códigos de hierarquização que regem as relações sociais e pessoais” (CHAUÍ, 2012, p. 69).

Segundo a autora, todas as relações tomam a forma da dependência, da tutela, da concessão e do favor. Isso significa que as pessoas não são vistas como sujeitos autônomos, ou seja, como portadoras de direitos. Talvez esteja aqui uma explicação para tamanha dependência, por parte de diversos setores da sociedade, das políticas de incentivo e isenção fiscal na área cultural. Uma dependência, muitas vezes exacerbada, que acaba deixando esses setores vulneráveis, expostos às intempéries da economia e das características ideológicas de cada governo que assume o poder. Essa situação é agravada numa sociedade em que as leis sempre estiveram a serviço da preservação de privilégios, servindo como instrumento para a repressão e a opressão. No caso das camadas populares, reforça Chauí (2012, p. 70), “os direitos são sempre apresentados como concessão e outorga feitas pelo Estado, dependendo da vontade pessoal ou do arbítrio dos governantes”.

Segundo Corrêa (2006), essa estreita ligação entre cidadania e Estado está relacionada à visão positivista de direitos: “Trata-se da cidadania vista como uma conjunção entre nacionalidade e direitos políticos, ou seja, o vínculo jurídico da pessoa com o Estado e sua titularidade de direitos políticos: a cidadania reduzida à nacionalidade” (2006, p. 217). O próprio conceito de Estado, como entendido na atualidade, assim como a noção contemporânea de direitos humanos, está associado à ascensão da burguesia e ao surgimento do sistema capitalista. “A ordem internacional que conhecemos hoje remonta ao século XVII, quando foi assinado o Tratado de Vestfália. Os princípios normativos centrais fixados neste tratado — territorialidade, soberania, autonomia, legalidade — configuram o sistema internacional de Estados” (VIEIRA, 2001, p. 27).

Ao analisar as conquistas de direitos propostas pelos autores citados, percebe-se que a cidadania é composta de várias camadas. É possível ser cidadão na medida em que se tem direito ao voto, mas não o ser quando não se consegue acesso adequado a um tratamento de saúde. Por isso, Carvalho (2014, p. 15) diz que cidadania inclui várias dimensões e algumas podem estar presentes sem as outras: “Uma cidadania plena, que combine liberdade, participação e igualdade para todos, é um ideal desenvolvido no Ocidente e talvez inatingível”. A cidadania real, assim, fica sempre ameaçada pelo discurso hipotético. No plano político, principalmente, dissemina-se a ideia de cidadania plena, sustentada por aspectos nobres das sociedades democráticas, mas “varre-se para debaixo do tapete” os defeitos dessa “cidadania enferrujada”, que, como mostramos, foi historicamente construída para contemplar apenas fatias populacionais específicas em nossa sociedade (CARVALHO, 2014).

Como lembra o antropólogo Roberto da Matta (1991), a cidadania é um conceito que emerge em sociedades onde “a parte é mais importante que a totalidade social e as relações entre os homens e as coisas superam as relações que se dão entre os homens” (1991, p. 48). O Brasil, ainda segundo Da Matta (1991) e Lima (2006), é claramente uma sociedade onde as relações sociais desempenham um papel predominante e crítico na definição da ordem social.

Aqui, ao contrário do igualitário ‘quem você pensa que é?’, predomina o autoritário e hierárquico ‘você sabe com quem está falando?’. Dessa forma, uma das questões que se coloca é saber se é possível constituir-se a cidadania plena — fundada na prevalência do indivíduo — numa sociedade como a brasileira, centrada na pessoa e nas relações. (LIMA, 2006, p. 12).

De acordo com Da Matta (1991), o conceito de cidadania implica, de um lado, a ideia fundamental de indivíduo (e a ideologia do individualismo), e, de outro, regras universais. O autor considera extraordinário o grau de institucionalização política do conceito de cidadão,



“que passou a ser tomado como um dado da própria natureza humana, um elemento básico e espontâneo de sua essência, e não um papel social. Ou seja: algo socialmente institucionalizado e moralmente construído” (DA MATTA, 1991, p. 46). Em direito internacional, cidadania diz respeito à nacionalidade: o direito de pertencer a uma nação. Para além dessa noção, cidadania incorpora, segundo Peruzzo (2002, p. 207), em “Comunicação comunitária e educação para a cidadania”, a garantia de se ter: a) “proteção legal — na perspectiva da igualdade (...); b) o direito de locomover-se — ir de um lugar para o outro livremente; c) participação política — votar e ser votado; interferir na vida política; d) direito de expressão”.

Outra concepção de cidadania, desenvolvida por Rousseau, no século XVIII, é originada na noção grega de polis (cidade). Nesta perspectiva, cidadania é vista como um direito coletivo que favorece o desenvolvimento da individualidade. “A polis baseava-se na ação coletiva, portanto, na liberdade coletiva. A cidadania refletia a integração do indivíduo à coletividade política” (ABRANCHES, 1985, p. 9). Conforme esclarece Barbalet (1989), a cidadania encerra manifestamente uma dimensão política, mas a prática mostra que isto não é suficiente para que ela seja compreendida. O problema está em quem pode exercê-la e em que termos é exercida. No Brasil, a mulher e os analfabetos só adquiriram o direito de votar em 1934 e em 1988, respectivamente. Assim, dependendo do período histórico do lugar, só uma parcela da população pode exercer plenamente a cidadania (PERUZZO, 2002). Como diz Moretti (1999, p. 60), “cidadania é regulada pelo Estado e pode variar de uma sociedade para outra”.

Cicília Peruzzo abriu a XI Conferência Brasileira de Mídia Cidadã, realizada na Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), em 18 de outubro de 2016, com a seguinte fala: “Tenho que dizer que entendo que, quanto mais cidadania, mais haverá participação. E, quanto mais participação, mais haverá cidadania”. Defensora de uma comunicação plural, que abarque as diversidades regionais e sirva de instrumento de desenvolvimento da cidadania, Peruzzo tem dialogado com as questões importantes do seu tempo, entre elas as feridas abertas nas áreas dos direitos.

A autora entende que, no mundo contemporâneo, as minorias e populações que estão na periferia dos conglomerados midiáticos têm capacidade de traçar estratégias para não ficar de fora da produção simbólica. Essa exclusão, ou seja, a não participação nos fluxos comunicacionais, inviabilizaria sobremaneira a cidadania. A participação das pessoas na produção e transmissão das mensagens, principalmente quando falamos de veículos comunitários, alternativos ou descentralizados, contribui para que elas se tornem sujeitos, sintam-se capazes de fazer aquilo que estão acostumadas a receber pronto (PERUZZO, 2002). Dessa forma, as pessoas deixam a passividade receptiva e tornam-se, também, protagonistas da

comunicação. O poder de fala de setores organizados das classes subalternas, ou a elas organicamente ligados, está estritamente relacionado aos contextos político, econômico e cultural onde esses grupos estão localizados. Regiões onde o Estado de Direito opera com ineficácia estão mais propensas ao cerceamento da comunicação. Já regiões onde há maior poder de articulação entre indivíduos e comunidades são mais propensas à conquista do poder de fala, tanto por iniciativas próprias como por meio de políticas públicas específicas voltadas ao campo da comunicação, por exemplo (PERUZZO, 2002).

O período atual, dessa forma, é considerado *sui generis* pelos estudiosos da comunicação, no que diz respeito às novas ferramentas comunicativas. Ampliaram-se as possibilidades, meios e canais, para emitir mensagens de todo tipo (BARROS, 1997). Em seus estudos mais recentes, Barros reforça que é cada vez mais considerada a noção de que a formação cultural dos seres humanos nas sociedades contemporâneas passa muito pelas mediações do cotidiano marcadas por um contexto de complexidade. Mediações que ocorrem através da comunicação interpessoal, grupal e massiva, e que se ampliam com as novas tecnologias. A participação na comunicação é, assim, um mecanismo facilitador da ampliação da cidadania, uma vez que possibilita que o indivíduo se torne sujeito de atividades de ação comunitária e dos meios de comunicação ali forjados, o que resulta num processo educativo. Peruzzo (2002) aponta que a pessoa inserida neste processo tende a mudar o seu modo de ver e, assim, agregar novos elementos a sua cultura.

O potencial educativo envolto nos veículos de comunicação, sejam eles de pequeno ou grande alcance, é muito significativo. Por isso mesmo, são bens públicos e não privados, e representam uma conquista da humanidade enquanto instrumentos capazes de democratizar, de forma ágil, interessante e com fidedignidade, a informação, a cultura e o conhecimento, do senso comum ao científico (PERUZZO, 2002, p. 662).

Pessoas e comunidades que antes não tinham acesso ao poder de fala por meio da mídia apropriam-se das técnicas e de instrumentos tecnológicos de comunicação e adquirem uma visão mais crítica, tanto pelas informações que recebem quanto pelo que aprendem através da vivência, da política. No entanto, a própria democratização da sociedade contribuiu para provocar modificações no interior do sistema nacional de comunicação (PERUZZO, 2002). Houve também a ampliação de canais de televisão que têm sua estratégia de programação montada na linha informativa, cultural e educativa. É o caso da TV Futura, fundada em 1997, TV Senac (1996), além de canal universitários, comunitários e legislativos. Surge também, inspiradas na reformulação da constituição de 1988, que já sinalizava a necessidade de

democratizar a comunicação no país, uma quantidade imensa de emissoras de rádio comunitárias (cerca de dez mil) a partir das bases da sociedade. Foi um momento fértil diante da concentração absoluta dos veículos de comunicação de massa nas mãos dos grandes grupos controladores do poder econômico e político. Houve uma guinada para a construção de uma comunicação mais voltada ao desenvolvimento das comunidades (PERUZZO, 2002).

O processo de globalização, no entanto, vem trazendo mudanças no quadro político, econômico e cultural dos países. Ele diminui a importância dos “acontecimentos fundadores e dos territórios que sustentavam a ilusão de identidades, fazendo com que os referentes de identidade se formem, agora, mais do que nas artes, na literatura e no folclore [...]” (CANCLINI, 2010, p. 115). A globalização fez com que os territórios nacionais atingissem o quarto fim elencado por Haesbaert (1994): “construção e controle de conexões e redes (fluxos, principalmente fluxos de pessoas, mercadorias e informações)”. Esse fluxo intenso, como aponta Canclini, vem trazendo mudanças na maneira do cidadão enxergar a si mesmo enquanto parte integrante de um território único, local, espacialmente delimitado.

No Brasil, o desenvolvimento da cidadania encontrou barreira nos processos históricos de participação. Se a participação deve ser uma conquista dos cidadãos e é um processo contínuo, a maneira como essa conquista acontece depende do contexto cultural e social. “Globalmente, há de se levar em conta que essa questão se hospeda dentro da experiência histórica de um povo” (PERUZZO, 1998, p. 73). No Brasil e na América Latina, de uma maneira geral, não existe uma tradição de participação nas decisões devido a uma baixa consciência política e a um processo histórico de reprodução de valores autoritários (PERUZZO, 1998). Para o historiador José Murilo de Carvalho (2014), a maneira como um Estado se constitui condiciona a formação dos cidadãos: enquanto em alguns países a conquista de direitos se dá pela luta das pessoas, em outros isso acontece majoritariamente pela ação do próprio Estado. No caso do Brasil, a conquista de direitos aconteceu conforme o segundo caminho apontado.

A cidadania, como se vê, está conectada à comunicação de maneira intrínseca. Não pode haver cidadania sem os processos comunicativos: sem diálogo, sem transmissão e recepção de informação, sem liberdade de expressão. A comunicação tem papel fundamental na conquista de direitos nas sociedades democráticas e é um processo fundamental e a base de toda organização social. “É mais do que a mera transmissão de mensagens, é uma interação humana entre indivíduos e grupos por meio da qual se firmam identidades e definições” (CREMADES, 2009, p. 201). Cidadania, assim, pressupõe participação, mobilização e empoderamento de pessoas e movimentos (PERUZZO, 2002). Na busca de uma cidadania plena para os habitantes

desta sociedade complexa, o respeito aos direitos humanos é imprescindível, e, entre eles, está o direito humano à comunicação.

Finalmente, queremos destacar algumas noções fundamentais que, segundo Peruzzo (2002), encerram a questão da cidadania.

Primeiro: cidadão tem direitos e deveres. A participação política, a responsabilidade pelo conjunto da coletividade, o cumprimento das normas de interesse público são deveres, por exemplo. Segundo: a cidadania é histórica varia no tempo e no espaço, varia conforme o período histórico e o contexto vivido. Portanto, cabe sempre perguntar quem pode exercer plenamente a cidadania. Terceiro: cidadania é sempre uma conquista do povo. A ampliação dos direitos de cidadania depende da «capacidade política» dos cidadãos, da qualidade participativa desenvolvida. Quarto: as formas de participação decorrem do tipo de sociedade política em que se vive. Quinto: a cidadania não se encerra nas suas dimensões da liberdade individual e participação política, mas inclui os direitos sociais e coletivos (PERUZZO, 2002, p 655).

É importante ressaltar que, no mundo atual, é possível verificar uma nova dinâmica de fluxos informacionais (BARROS, 2015). A partir do crescente uso das Tecnologias da Informação e Comunicação (TICs), muitas transformações passaram a ocorrer na sociedade, principalmente com a convergência digital na internet. Os novos meios de comunicação que foram surgindo ampliaram ainda mais esse processo. Para Canclini (2010, p. 129), “o rádio e o cinema, já no início do século XX, contribuíram com a organização dos relatos da identidade e do sentido de cidadania nas sociedades nacionais”. Fazer parte de uma nação equivalia a partilhar espacialmente um território delimitado, compartilhando idioma, objetos, costumes que diferenciavam os cidadãos dali dos demais:

Esses referentes de identificação, historicamente mutáveis, foram embalsamados pelo folclore em um estágio ‘tradicional’ de seu desenvolvimento, e foram declarados essências da cultura nacional. Ainda hoje são exibidos nos museus, transmitidos nas escolas e pelos meios de comunicação de massa, fixados dogmaticamente através dos discursos religiosos e políticos, e defendidos, quando cambaleiam, pelo autoritarismo militar. Este modelo foi tão persuasivo que conseguiu estruturar amplas zonas de cultura, do saber, do esporte e de outras áreas, delimitando-as em unidades nacionais (CANCLINI, 2010, p. 111).

### 1.3 CIDADANIA E COMUNICAÇÃO

Para Peruzzo (2002), é impossível negar o papel da comunicação nos processos relacionados à cidadania e a formação de identidades nacionais, uma vez que a mídia tem o

poder de definir, moldar e redefinir as identidades culturais e sociais de diversas comunidades e seus membros. Nas últimas décadas, manifestações de tal ordem, ocorridas ao nível da sociedade civil, vem revelando a existência de uma comunicação diferenciada, na avaliação da autora:

(...) As pessoas, ao participarem de uma práxis cotidiana voltada para os interesses e necessidades dos próprios grupos a que pertencem ou ao participarem de organizações e movimentos comprometidos com interesses sociais mais amplos, acabam inseridas num processo de educação informal que contribui para a elaboração e reelaboração das culturas populares e formação para a cidadania (PERUZZO, 2002, p. 1).

O próprio Artigo XIX da Declaração Universal dos Direitos Humanos diz que “todo ser humano tem direito à liberdade de opinião e expressão; este direito inclui a liberdade de, sem interferência, ter opiniões e de procurar, receber e transmitir informações e ideias por quaisquer meios e independentemente de fronteiras”. Ele tem foco nos direitos fundamentais de expressão e opinião. No entanto, deixa de abarcar de maneira específica, entre outros aspectos, o direito a uma comunicação a qual receptores também sejam transmissores e na qual o diálogo esteja garantido.

As discussões sobre o direito humano à comunicação avançaram a partir de convenções, debates e conferências realizados principalmente no âmbito da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco), envolvendo pesquisadores e, mais recentemente, movimentos sociais organizados. Mas ainda há um caminho longo a ser percorrido no sentido de buscar uma definição do que é este direito e todos os aspectos que ele envolve. Para Bobbio (1992, p. 53), o direito à liberdade de expressão é, “já de maneira universalmente aceita há alguns séculos, fundamental para a dignidade dos seres humanos e para o pleno exercício da cidadania”. Vários, no entanto, são os fatores que impedem a consolidação do direito à liberdade de expressão. No Brasil, historicamente privada e comercial, a mídia se mantém, com poucas alterações, sob o domínio de poucos grupos familiares que agora se internacionalizam. Em “Comunicação, poder e cidadania”, Venâncio Lima (2006) afirma que o avanço da democratização da comunicação tem sido dificultado pela intensificação, nos últimos anos, da aliança entre a mídia e as elites políticas locais e/ou regionais, enquanto fortalece e consolida-se — através da expansão horizontal e vertical, possível pela ausência de restrições à propriedade cruzada — a posição já hegemônica de poucos grupos nacionais e transnacionais. Um terceiro fator prejudicial, apontado pelo autor, é o avanço das igrejas, sobretudo as evangélicas neopentecostais, como um novo e poderoso ator nacional.

A histórica concentração do controle da mídia brasileira em mãos de poucos grupos privados, vale dizer, restringe a concorrência, a pluralidade de proprietários e, conseqüentemente, aumenta os riscos de maior controle do conteúdo, isto é, de menos diversidade. Essa diversidade não deve ser confundida com diferença ou segmentação mercadológica, pois significa a representação de distintos interesses da sociedade. É dentro desse contexto midiático que ocorrem as relações entre poder e cidadania no Brasil. Antes, é importante lembrar, a questão da cidadania esteve por longo tempo ausente do nosso debate acadêmico e político. Não seria incorreto afirmar que o tema praticamente inexistia nas Ciências Sociais brasileiras até os anos 1980 do século passado. O conceito mais utilizado e sobre o qual mais se debatia era “sociedade civil” (LIMA, 2006).

A fim de se entender a relevância e o contexto do direito à comunicação, além dos objetivos e conjuntura, é importante trazer para este estudo o Relatório MacBride (1983), conhecido no Brasil por *Um Mundo e Muitas Vozes*, documento da UNESCO que discute questões comunicacionais ainda não resolvidas na atualidade. Dentre elas está a falta de democracia na comunicação, devido ao fluxo unidirecional de informação (norte-sul) que resulta na verticalização da informação. É atestada, também no Relatório, a necessidade de mudança de tal conjuntura para a promoção dos demais direitos humanos. Uma das constatações do estudo é que sociedades democráticas de fato, portanto, precisam contar com meios de comunicação que representem seus cidadãos – seus interesses, sua cultura, suas necessidades, suas lutas. Precisam cumprir o direito humano à comunicação, previsto no artigo XIX da Declaração Universal dos Direitos Humanos.

O resultado do descaso com os direitos humanos, em países onde a desigualdade social impera, torna-se cada vez mais evidente com o avanço do capital sobre a vida nos territórios. Descrente com a política, “as populações se envergam para o absenteísmo eleitoral ou à compreensível falta de entusiasmo, em sistemas de voto obrigatório. Perdem o valor, dessa forma, os direitos políticos, arduamente conquistados nas lutas da modernidade” (ALVES, 2005, p. 6). Dentro da lógica do “capitalismo perverso”, o Estado deveria ocupar papel central no fomento e guarda dos direitos humanos.

Este estudo parte do pressuposto de que uma condição básica para a consolidação dos direitos políticos da cidadania no mundo contemporâneo é a existência de uma mídia democratizada. Venício Artur de Lima (2006) defende que existe uma relação constitutiva entre a comunicação, o poder e a cidadania. O autor tem o cuidado de qualificar Comunicação de forma que as imbricações da cidadania e do poder são analisadas no âmbito dos meios tecnológicos de transmissão de informação, isto é, a imprensa, o cinema, o rádio e a televisão.

Essas tecnologias se referem a um tipo específico de comunicação humana. Aquela que, de acordo com o autor, aparece tardiamente na história da humanidade e se constitui numa das importantes características da modernidade. É dessa qualificação, que estamos nos referindo neste estudo, ao tratar do conceito de comunicação.

Se as discussões sobre direitos, deveres e participação estão intimamente ligados ao conceito de cidadania, de que maneira a comunicação insere-se neste contexto? Assim como os direitos humanos, cidadania é um conceito histórico, que vem sendo lapidado conforme as sociedades que habitam o planeta vão se desenvolvendo e escrevendo suas narrativas. O que se pode afirmar, de antemão, com base nos autores aqui estudados, é que o direito humano à comunicação é fundamental para que as pessoas possam exercer plenamente sua cidadania.

Ao investigar as relações entre comunicação, poder e cidadania no Brasil, Venâncio de Lima (2006) destaca que as distorções de poder provocadas pelo desequilíbrio histórico entre os sistemas privado, público e estatal (de radiodifusão); pela concentração da propriedade e a vinculação dos grandes grupos de mídia com lideranças políticas regionais e locais, são alguns dos problemas que impedem a democratização da nossa mídia e, portanto, a realização da nossa plena cidadania política. Segundo o autor, no Brasil, as políticas públicas de comunicação — ou a ausência delas — não são o resultado de ordenações jurídico-contratuais, mas sim das relações de classe. A cidadania plena ainda é uma utopia distante em nossa sociedade.

Milton Santos (2013) alerta para o fato de a comunicação tecnológica, que se dá com a intermediação de objetos, não incentivar mais o relacionamento interpessoal, fazendo com que as informações cheguem quase que exclusivamente através da mídia hegemônica, que traz “uma interpretação interessada, senão interesseira, dos fatos” (SANTOS, 2013, p. 41). Isso constitui uma barreira à cidadania, mas não representa, todavia, um pressuposto universal. O uso da Internet como fonte de informação, cultura, entretenimento e prestação de serviço, além de concretizar-se também como instrumento de participação social e ferramenta de ativismo político, gera consequências que se alastram para diversas modalidades do tecido social.

O desenvolvimento das técnicas propôs uma nova reorganização do setor de comunicação e informação até então marcados e dominados pelas mídias clássicas. No Seminário Internacional de Demandas Sociais e Políticas Públicas na Sociedade Contemporânea (2015), Bruno Mello Corrêa de Barros e Rafael Santos de Oliveira, ambos especialistas em direito à comunicação e a concentração de mídia, expõem os riscos dessa concentração midiática à diversidade informativa e dos fluxos informacionais. O estudioso italiano Mauro Wolf (1987) também chama a atenção para o fato de que a mídia constitui, simultaneamente, um importantíssimo setor industrial e um universo simbólico objeto de

consumo de massa. É um investimento tecnológico em contínua expansão, que interfere e afeta as territorialidades e a experiência individual cotidiana.

E é dentro deste “terreno”, não só político, mas também de Estado, que esta pesquisa pretende se aprofundar daqui em diante. O cinema e o audiovisual são realizados, em determinadas sociedades, dentro de cadeias complexas de relações e jogo de poder, que envolvem também outros atores, como agentes públicos, de mercado e a própria população que passa a reivindicar o direito humano de comunicar também em larga escala. Por isso a ideia de “terreno” também vai aparecer em diálogo de outras categorias como espaço, território e territorialidades.



## **2 MERCADO DO CINEMA, POLÍTICAS PÚBLICAS E O CAMPO AUDIOVISUAL**

Este capítulo se propõe a analisar o mercado audiovisual brasileiro e o papel das políticas públicas voltadas ao setor e às camadas periféricas a este campo. Será problematizada ainda a ideia de campo, as relações de poder estabelecidas entre o campo audiovisual e as estruturas do Estado, além entrada do debate da cidadania e dos direitos humanos no âmbito do cinema.

### **2.1 ESTADO E POLÍTICAS PÚBLICAS**

Dentre os conceitos de política pública mais difundidos, está o de Moraes (2016), que, de forma sintética, acredita que este termo abarca tudo aquilo que o Estado decide ou não fazer. O Estado é considerado o indutor por excelência de políticas públicas e, por outro lado, a sociedade, com seus diferentes níveis de organização, é tida como portadora das demandas por tais políticas. Segundo Deubel (2002), a literatura da Ciência Política trata como consensual a ideia de que, em sociedades com valores fundados na democracia, cabe ao governo o papel de executor de políticas públicas. Ou seja, o desenvolvimento de políticas públicas é, fundamentalmente, uma ação dos governantes por intermédio do Estado. Por isso, o teórico alemão argumenta que o termo se destina a caracterizar um conjunto de programas e ações que “representa a cristalização de um momento no Estado da relação de forças entre os distintos atores que intervêm no processo de definição das regras do jogo” (DEUBEL, 2002, p.19). Outra autora especialista no tema, Celina Souza (2006, p. 25) sugere que “decisões e análises sobre política pública implicam responder às seguintes questões: quem ganha o quê, por quê e que diferença faz”.

Ou seja, as políticas públicas têm finalidades específicas para atender demandas também específicas da população, como é o caso das políticas públicas voltadas ao campo da cultura. Assim como se decide investir em saúde ou educação, a sociedade apresenta demandas próprias, que muitas vezes fogem da cartela de necessidades comuns, para atender a determinados contextos históricos. Esse argumento vai ao encontro com ideia de que política pública não é algo imposto de cima para baixo, do governo para a população (SOUZA, 2006). É também fruto de anseios sociais genuínos, como é o caso da demanda pela inclusão

audiovisual num momento de barateamento das tecnologias e equipamentos de filmagem e a popularização das câmeras DV. Parcela da sociedade entendeu, ao que parece, que fazer cinema não deve ser apenas privilégio de uma elite que domina tal campo, e abocanha a quase totalidade dos recursos do Estado destinada à área; fazer cinema é coisa também do interior, da periferia e das comunidades remotas do país, com auxílio, é claro, de políticas específicas do governo para tal fim (SOUZA, 2006).

Segundo Souza, (2006, p. 26), “a formulação de políticas públicas constitui-se no estágio em que os governos democráticos traduzem seus propósitos e plataformas eleitorais em programas e ações que produzirão resultados ou mudanças no mundo real”. A mesma autora diz que, na América Latina, a agenda das políticas públicas passou a pautar a atividade dos governantes a partir dos anos 1980. Os representantes do povo passaram, muito em função da pressão popular, como vimos, a se posicionar como imbuídos da missão de impulsionar o desenvolvimento econômico e de promover a inclusão social de grande parte de sua população. No Brasil, a década de 1980 é marcada como período no qual houve a busca por incluir diversos atores na formulação de políticas públicas, por meio de mecanismos como conselhos comunitários, fóruns decisórios e os pleitos relacionados ao Orçamento Participativo (SOUZA, 2006).

Das diversas definições e modelos sobre políticas públicas, Souza (2006, p 36 e 37) aponta o que, ao seu ver, os elementos principais para caracterizar este conceito são: 1) A política pública permite distinguir entre o que o governo pretende fazer e o que, de fato, faz; 2) Envolve vários atores e níveis de decisão, embora seja materializada através dos governos, e não necessariamente se restringe a participantes formais, já que os informais são também importantes; 3) É abrangente e não se limita a leis e regras; 4) É uma ação intencional, com objetivos a serem alcançados; 5) Embora tenha impactos no curto prazo, é uma política de longo prazo; 6) Envolve processos subsequentes após sua decisão e proposição, ou seja, implica também implementação, execução e avaliação.

Esses seis pontos mostram que a ideia de política pública, hoje amplamente conhecida, precisou passar por um processo de formulação. Isso não quer dizer que todo investimento feito pelo Estado deve ser entendido como política pública. Ao analisar as políticas públicas de regulação, fiscalização e incentivo à indústria audiovisual, Fornazari (2006) considera que, no Brasil, o Estado recupera, a partir de meados dos anos 1990, tanto o sentido da importância social, política e econômica da produção cinematográfica — “tomando-a como estratégica para a conformação da identidade cultural nacional — quanto a noção de setor industrial a ser fomentado e protegido pelo Estado” (FORNAZARI, 2006, p. 650). O Estado também recupera,

neste mesmo período, o sentido da importância de aumentar a competitividade nacional para a inserção do cinema local na economia globalizada, atraindo novos investimentos para que o setor. Segundo Cesário (2007), diversos projetos culturais, festivais de cinema e políticas de inclusão audiovisual surgiram no país na medida em que foi diminuindo o custo da produção audiovisual.

O que se nota é que a relação entre a indústria do cinema e o poder público, no Brasil, é estreita. Remonta o período de introdução do cinema no país no início do século XX. Segundo Fornazari (2006), cinema e poder público articulam questões como mercado, fomento, legislação, distribuição, formação de público, tecnologia e relações com o cinema internacional. Ou seja, são dois campos historicamente atrelados. Simis (1996) também afirma que a relação entre produtores cinematográficos e o poder tem origens na introdução do cinema no Brasil. O autor chama a atenção, porém, para o fato de que, com a Revolução de 1930 e a ascensão de Getúlio Vargas ao poder, os cineastas passaram a se organizar em associações e procuraram fazer com que as reivindicações de proteção e incentivo ao setor fossem postas em prática como políticas oficiais. Esse é um momento de virada no cinema nacional, já que, antes da década de 1930, o Estado já tinha percebido o cinema como meio de grande impacto para atender seus interesses corporativos, porém, lançava mão dessa indústria como forma de propaganda política ou para viabilizar suas intenções educativas e difusão cultural (SIMIS, 1996).

Só a partir de 1930, porém, é que se passa a valorizar a ideia do cinema como ferramenta de fortalecimento da identidade nacional, fato que abriu um novo relacionamento do cinema com o poder. A partir deste novo contexto, segundo Simis (1996), o Estado passa a regular a atividade e cria uma “cultura” de fomento e proteção ao setor, modelo que permanece até os dias de hoje. Por fim, a década de 1930 é um momento em que incorpora-se interesses do setor aos planos de políticas oficiais.

De acordo com Ramos (1983), a teia de relações complexas entre o Estado e a produção cinematográfica, no Brasil, é complexa. Uma análise da evolução histórica do setor revela, segundo o autor, os vínculos que se estabeleceram entre a política cultural do Estado e o cinema. São vínculos que se expressam tanto nos modos de produção da indústria como no fenômeno propriamente estético e ideológico. Essa é uma crítica ao modelo do toma lá dá cá, onde o governo dá com uma mão (os incentivos fiscais ou recursos) e, com a outra, quer colher os frutos (políticos e ideológicos). Ainda segundo Fornazari (2006), a atuação do Estado no setor demonstra, de um lado, a hegemonia do pensamento neoliberal e, de outro, “a retomada da produção cinematográfica nos últimos anos, num contexto de adequação dos modos de produção à criação de leis de incentivo e de uma agência reguladora independente — a

ANCINE” (FORNAZARI, 2006, p. 654). A desvinculação do cinema com o Estado, no Brasil, nunca ocorreu efetivamente (FRESNOT, 2004). Por isso, supomos, seria difícil analisar a expansão do setor, na virada do século XXI, sem considerar sua inerência à atividade pública e política.

Fornazari (2006) afirma que o cinema é uma das áreas da atividade produtiva que mais cedo se globalizou. No Brasil, a sétima arte se desenvolveu sob bases político-econômicas específicas. Tais bases impossibilitaram a globalização imediata do cinema brasileiro e inviabilizaram seu descolamento do Estado, como aconteceu em países como os Estados Unidos. É o que explica Fornazari no artigo “L’Ancinav vá?”, publicado na Gazeta Mercantil, Rio de Janeiro, em 17 dezembro de 2006:

A indústria americana conquistou ao longo do século passado, com a defesa de seus produtores (...), uma escala de produção e distribuição única na história. É isto que torna a permanência de um esforço produtor por parte de outros países difícil de sustentar, e essencialmente dependente da intervenção estatal direta ou mediada, mas sempre imprescindível.

Isso mostra que, diante da atuação agressiva do mercado audiovisual no plano internacional, países como o Brasil, para competir neste cenário global, tiveram que desenvolver políticas em que o Estado aparece como grande impulsionador do segmento. Em Marilena Chauí (2008), podemos inferir que a dependência que o setor tem dos recursos públicos pode ser explicada pela forma como tradicionalmente o Estado opera, no Brasil, o tratamento da cultura. A autora endurece a crítica ao afirmar que o Estado brasileiro tem tratado a cultura de uma forma claramente “antidemocrática”. Não por ser o Estado ocupado por este ou aquele grupo dirigente, mas pelo modo como o Estado tem tratado a cultura, procurando capturar a criação social sob o pretexto de ampliar o campo cultural público. “O Estado transformou a criação social em cultura oficial, para fazê-la operar como doutrina e irradiá-la para toda a sociedade” (CHAUÍ, 2008, p. 63). Essa postura do Estado, de se apresentar como portador operacional da cultura, conferindo a ela generalidade nacional, retira das classes sociais antagônicas o lugar onde a cultura efetivamente se realiza. Esse é um problema, que, ano nosso ver, passa a ser equacionado na virada dos anos 2000, quando o governo central começa dar relativa autonomia à Secretaria do Audiovisual (CALDAS, 2006). O Estado deixa — em grande medida — de lado a política do toma lá dá cá e passa a promover políticas públicas que atendam as reais demandas das camadas que reivindicam tais políticas.

Apesar de as políticas públicas de acesso e promoção à cultura terem conquistado significativos avanços ao longo das últimas décadas, há ainda uma barreira enorme a ser

enfrentada: que é o fato de que o que se planejou, em política cultural no país, ter sido feito por cima, sem se considerar que a verdadeira formação dessa cultura surge da sondagem dos cotidianos culturais (ALVES, 1994). Esse entendimento tem a ver com a formação cultural e econômica do país, em que poucas fatias da população foram privilegiadas ao longo dos séculos às custas de uma massa populacional que ficou à margem dos planos de desenvolvimento traçados pelos sucessivos governos. Dessa forma, tratar de políticas de cultura no Brasil implica voltar no tempo e rever nossas “frustrações coletivas”, exercício que exige, segundo Luís Roberto Alves (1999), ver as proposições “difusamente” organizadas no seio das organizações civis e dos grupos populares que emergiram do próprio interior das modernizações: “A questão cultural, vista em face dos projetos e práticas políticas de um país liberal e patrimonialista, não se revela pelas regras (ou pelos planos nacionais de cultura), mas pelas variações, não pelas alturas, mas pela planície” (ALVES, 1999, p. 35).

O mesmo autor destaca que o cinema, a literatura e o melhor dos movimentos sindicais do país não se define pelos planos oficiais, mas na descoberta de mediações culturais transformadas em ações, linguagens e imagens comprometidas com o país real. É uma crítica voltada à cultura oficial, à leitura estereotipada das manifestações culturais do país, culturas essas muitas vezes consideradas de menor valor, e que não costumam aparecer em programas como *A voz do Brasil*, nos diários oficiais ou nos planos governamentais. Dois exemplos trazidos por ALVES (1999), do Brasil real (e não do Brasil oficial), são os filmes “O cangaceiro” (1953), de Lima Barreto, e “O sertão das memórias” (1996), de José Araújo. “São as falas da planície, das margens do Brasil modernizante, mas que ecoam valores e verdades de um mundo humano a quem ainda o país das elites não prestou contas” (ALVES, 1999, p. 35).

Segundo Chauí (2008), o Estado propõe, no início dos anos 1990, o “tratamento moderno da cultura” e considera arcaico apresentar-se como produtor oficial de cultura. Mas, mais uma vez, o tratamento dado pelo Estado não parece ser o mais adequado:

Por modernidade, os governantes entendem os critérios e a lógica da indústria cultural, cujos padrões o Estado busca repetir, por meio das instituições governamentais de cultura. Dessa maneira, o Estado passa a operar no interior da cultura com os padrões de mercado. Se, no primeiro caso, oferecia-se como produtor e irradiador de uma cultura oficial, no segundo, oferece-se como um balcão para atendimento de demandas; e adota os padrões do consumo e dos mass media, particularmente, o padrão da consagração do consagrado (CHAUÍ, 2008, p. 63).

Em “A mídia e a modernidade: uma teoria social da mídia” (1998), John B. Thompson mostra como as recentes mudanças na cultura política deram origem ao que o autor chama de “política de confiança”. É um contexto onde a credibilidade e a confiabilidade dos líderes

políticos se torna cada vez mais importante. O político passa a considerar sua reputação algo de extrema valia. É um momento em que o capital simbólico se transformou no bem mais precioso que um político pode ter. Período também em que a mídia passa a ser a arena privilegiada onde são criadas, sustentadas ou destruídas as relações do campo político. Diante deste quadro, dos políticos jogando para a plateia, a concepção de "cultura como recurso" fica mais evidente. É um momento também em que a cultura perde sua transcendentalidade e, neste processo, passa a ser administrada por gestores sociais.

Este é um segundo momento da relação do Estado com a cultura, onde os bens culturais deixam de ser tratados meramente como produtos oficiais (um avanço), mas ficam barrados nas engrenagens burocráticas do governo (CALDAS, 2006). A consolidação desse processo ocorreu entre as décadas de 1960 e 1990, acompanhando o advento da concepção de capital cultural – como complementação do desenvolvimento econômico – e a consequente proliferação das diversas organizações agenciadoras de cultura (THOMPSON, 2006).

Nesse contexto, o cinema passa a ser visto como responsabilidade do governo federal especialmente com a criação do Ministério da Cultura, nos anos 1980. Já nessa época, o foco central e prioritário da pasta passa a ser as políticas públicas e a destinação de verbas de fomento. A área é servida, atualmente, não apenas pela Lei Rouanet, mas por outra lei específica de benefícios fiscais, exclusiva para o audiovisual, além de outros mecanismos e fundos geridos pela Ancine (FORNAZARI, 2006).

Dentro desta linha histórica, chega um momento em que o Estado trouxe para si a responsabilidade de prover cultura, não aquela estreitamente “oficial”, mas por meio de uma busca *sui generis* de diálogo com a pluralidade e as diversidades do país. Com a ascensão do Partido dos Trabalhadores à presidência da República, no ano de 2003, o país passou a registrar avanço no crescimento do volume de recursos públicos destinados ao fomento do audiovisual, segundo dados da própria Agência Nacional de Cinema (ANCINE<sup>3</sup>). O maior salto aconteceu entre 2009 e 2014, quando o dinheiro liberado passou de R\$ 149,1 milhões para R\$ 356 milhões, um crescimento de 138,7%, totalizando investimentos de R\$1,3 bilhão no período (ANCINE, 2016). A maior parte do investimento no cinema, no Brasil, é feita por meio do Fomento Indireto (ou seja, por meio de desconto tributário para empresas que financiam as produções),

---

<sup>3</sup> A Ancine foi criada em 2001 com atribuições de fomento, regulação e fiscalização do mercado do cinema e vem tendo suas ações ampliadas a ponto de ocupar atualmente lugar central na Política Nacional de Fomento ao Audiovisual. Em 2003, a Agência foi removida para a estrutura do Ministério da Cultura. Trata-se da única agência governamental que acumula status regulador e fomentador.

que foi responsável pela liberação de 78% dos recursos públicos federais destinados ao audiovisual no período.

Não foram apenas as cifras que mudaram. A elaboração das diretrizes de governo e os investimentos no audiovisual também precisaram se adequar às novas demandas. Em seu plano de metas e diretrizes de 2016, a Ancine entende o audiovisual como importante ferramenta da inclusão social no mundo contemporâneo. Isso, por si só, já significa uma virada no modo de entender a importância do audiovisual no mundo presente; representa ainda mudança no entendimento da função do cinema, visto por décadas apenas como aparelho reprodutor e fomentador da cultura oficial:

O audiovisual é um segmento estratégico para a economia e a cultura de todas as nações. Para nós, brasileiros, em particular, ele constitui uma ferramenta fundamental de inclusão social, de exercício da cidadania e de manifestação de nossa identidade nacional. Daí a importância do desenvolvimento desse mercado, processo que já está em curso, por meio do estímulo à produção e da universalização do acesso a conteúdos audiovisuais que expressem a diversidade da cultura brasileira (ANCINE, 2016, p. 10).

Na avaliação de Moraes (2016), as diretrizes e projetos do governo desenvolvidas para o setor, apesar dos avanços, ainda carecem de resultados mais eficazes. Segundo a autora, a atuação do Estado na formulação de políticas no campo da comunicação audiovisual aparece historicamente em contextos de forte poder de articulação do mercado, o que torna este um ator importante nos processos através dos quais as ações têm sido pensadas para o setor. Num entendimento um pouco diferente, Miguez (2010) acredita que o Estado cumpre importante papel, no sentido de incluir, no cenário audiovisual, fatias da população que outrora estavam à margem deste campo. O autor entende o audiovisual na perspectiva de um setor produtivo que envolve produção, distribuição/comercialização, exibição e infraestrutura de serviços, constituindo-se como uma das cadeias mais complexas e dinâmicas da contemporaneidade (MIGUEZ, 2010).

No aspecto da regulação, de regimes autoritários a governos democráticos, a concentração no Executivo federal tem sido uma característica central das ações políticas empreendidas no campo do cinema no Brasil. Moraes (2016) tem uma crítica a este ponto, ao entender que a concentração dos recursos no executivo se reflete no tímido avanço na formulação de políticas capazes de responder às demandas apresentadas por grupos representantes da sociedade civil. “Nem mesmo os últimos governos apoiados por plataformas de democratização da comunicação têm escapado a esta tendência” (2016, p. 2).

Ainda no que diz respeito ao mercado, dados da Ancine (2015) revelam que o número de cinemas (complexos de salas) no país passou de 647 unidades, em 2009, para 742 em 2015. Houve uma ampla mudança tecnológica nas salas de exibição. O percentual de salas de cinema digitais passou de 31,1% (equivalente a 784 salas), em 2012, para 95,6% (equivalente a 2.874 salas), em 2015. Já o percentual de salas com tecnologia capaz de reproduzir filmes em 3D passou de 5,2% (equivalente a 109 salas), em 2009, para 39,2% (1.190 salas), em 2015 (ANCINE, 2015). Mas este não é o retrato do país profundo e periférico. Segundo dados do IBGE (2010), o Brasil conta 4006 municípios com menos de 20 mil habitantes. São regiões carentes não só de salas de cinema, mas também de políticas públicas que incentivem produções locais; são cidades receptoras de conteúdo midiático, produzido pelos conglomerados de mídia, porém com pouca participação na produção de conteúdos locais e, menos ainda, com visibilidade global (CESÁRIO, 2007). Para se ter uma ideia, dos 4.006 municípios com até 20 mil habitantes, apenas 45 possuem escola, oficina ou curso regular de formação de vídeo. Este dado faz parte da Pesquisa de Informações Básicas Municipais (MUNIC) realizada pelo IBGE (2010), e mostra uma discrepância ainda mais da acentuada em relação aos cursos voltados especificamente à área cinematográfica: Apenas 30 desses municípios possuem curso regular de formação em cinema.

Outro Brasil intrigante, do ponto de vista do acesso aos meios de produção audiovisual, é o das periferias: 11.425.644 pessoas, ou 6% da população, vivem em favelas (IBGE, 2010) (Também chamadas de aglomerados subnormais, invasões, grotas, baixadas, comunidades, vilas ou palafitas). Em todo o país foram identificadas 6.329 favelas espalhadas em 323 municípios. São regiões pobres, com problemas de acesso à saúde, educação, saneamento básico e também carentes de políticas voltadas à cultura (MORAIS, 2016). É um problema histórico, difícil de equacionar. Há avanços, mas em velocidade insatisfatória. É sobre esses dois brasis, o profundo, dos pequenos municípios, e o periférico, das favelas, que este estudo vai se aprofundar nos próximos capítulos.

## 2.2 COMPREENSÃO DO MERCADO E DIFUSÃO DO CINEMA NO BRASIL ATUAL POR MEIO DE ESTUDOS DA ANCINE E DO SEBRAE

O governo brasileiro pretende se transformar, até 2020, no quinto mercado do mundo em produção e consumo de conteúdos audiovisuais para cinema, televisão e novas mídias. Além



disso, almeja ter 4.500 salas digitais, com capacidade para atrair 220 milhões de espectadores por ano, mais do que o dobro do volume atual. Essa ambição relacionada à estrutura do setor parte do entendimento da Secretaria do Audiovisual de que cabe ao Estado, por meio da ação articulada do Conselho Superior do Cinema, da Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura e da Agência Nacional do Cinema (ANCINE), criar as condições para que expressões culturais plurais circulem e encontrem seu público potencial, viabilizando economicamente a atuação dos profissionais e empresas do setor (ANCINE, 2013). Como resultados concretos dessa política, “podemos apontar a crescente ocupação do mercado interno, o prestígio internacional dos filmes brasileiros e o reconhecimento do público, que demanda cada vez mais conteúdos que falem a sua língua e reflitam a sua imagem, em todas as telas” (ANCINE, 2013, p. 12).

O ano em que foram traçadas essas diretrizes, 2013, pode ser contextualizado como um momento em que o país ainda se encontrava num ciclo econômico vertiginoso e contava com o crescimento da sua arrecadação, cenário necessário para manter e ampliar os projetos no campo audiovisual.

Pela primeira vez, temos a capacidade de planejamento a longo prazo, condição necessária para o fortalecimento da indústria audiovisual no Brasil, na direção da sustentabilidade. Isso reflete o momento de crescimento econômico vivido por nosso país, acompanhado por uma melhor distribuição de renda e um forte compromisso governamental de investimentos públicos. Mas o sucesso do Plano de Diretrizes e Metas para o Audiovisual depende fundamentalmente da pactuação entre os agentes públicos e privados do audiovisual, com o Estado atuando como regulador e indutor. A ANCINE se orgulha em contribuir para esse processo (ANCINE, 2013, p. 12).

As políticas de Estado voltadas ao cinema no Brasil foram construídas na modalidade de fomento. Do latim “fomentum”, a palavra significa acalentar, abrigar. Na Administração Pública, “trata-se de auxiliar o desenvolvimento e o exercício de uma atividade privada, que se supõe de interesse público” (MENDONÇA, 2009, p.116), o que justifica o desenvolvimento de mecanismos públicos de fomento para o audiovisual no Brasil. Tais mecanismos são desenvolvidos pela União, estados e municípios. Segundo Morais (2016), os primeiros governos pós-redemocratização pouco avançaram na constituição de um arcabouço que desse conta de corrigir o perfil concentrador do mercado de comunicação, em especial o audiovisual. Até que a Constituição de 1988 dedicou o capítulo V à Comunicação Social, destacando-se os artigos 220, 221 e 223, referentes à complementaridade entre os sistemas público, estatal e comercial de televisão. Passados quase trinta anos da promulgação da Carta Magna, no entanto, “muitos artigos do capítulo V ainda carecem de regulamentação, comprometendo a efetividade daquelas regras” (MORAIS, 2016, p. 4 e 5).

Na esfera da União, as ações de difusão se dividem entre fomento indireto (incentivos fiscais), fomento direto e o Fundo Setorial do Audiovisual (FSA), considerado inovador ao propor um conjunto de ações articuladas para o desenvolvimento da indústria do audiovisual. Todas essas ações são geridas pela Agência Nacional do Cinema (Ancine) (MORAIS, 2016). Como demonstra a autora, de todas as ações de fomento ao audiovisual implementadas pelo governo federal no Brasil, o Fundo Setorial do Audiovisual (FSA) é a única que propõe uma articulação entre todos os elos da cadeia produtiva (MORAIS, 2016).

No fomento indireto, a Lei do Audiovisual prevê critérios de financiamento à produção de obras cinematográficas para pessoas jurídicas e pessoas físicas. Com a modificação promovida Lei nº 10.454 de 2002, ficam autorizados incentivos fiscais também para exibição, distribuição e infraestrutura. Já a Lei Rouanet estabelece os critérios de renúncia fiscal de pessoas físicas (até 6% do IR) e jurídicas (até 4% do IR) para o financiamento de projetos culturais aprovados no Ministério da Cultura e conta com operacionalização “mais simples” em relação aos demais mecanismos. Uma das grandes críticas ao fomento indireto é a transferência da responsabilidade dos investimentos em produções culturais do Estado para a iniciativa privada, podendo comprometer a isonomia na seleção dos projetos a serem financiados (MORAIS, 2016).

Aproveitando a ampliação do setor audiovisual do cinema no Brasil por meio da popularização do vídeo, e o crescimento econômico que possibilitou investimentos mais robustos no setor audiovisual, o governo Federal lançou diversos programas e políticas públicas voltadas ao segmento. Um deles é o Programa Cinema Perto de Você, que busca ampliar o mercado interno de cinema e acelerar a implantação de salas de exibição pelo país. A Ancine, por sua vez, passa a ocupar lugar importante como órgão direcionador das políticas do fomento. A Agência propunha uma nova “política nacional do cinema e do audiovisual, bem como políticas, diretrizes gerais e metas para o desenvolvimento da indústria audiovisual e cinematográfica brasileira<sup>4</sup>” (MINISTÉRIO DA CULTURA, 2006).

A partir de 2014, a aplicação de maior parte dos recursos do FSA tem se dado por meio do Programa Brasil de Todas as Telas. O programa foi lançado em atendimento ao Plano de Diretrizes e Metas para o Audiovisual (ANCINE, 2013) e propõe parcerias público-privadas e novos modelos de negócios para os agentes no mercado do audiovisual brasileiro. Autores inseridos na discussão sobre o desenvolvimento de uma indústria do audiovisual no Brasil tem defendido a necessidade de atacar este gargalo (MIGUEZ, 2010). É nessa esfera do campo que

---

<sup>4</sup> <http://www.cultura.gov.br/secretaria-do-audiovisual-sav>

os direitos humanos e a cidadania ganham espaço de maneira mais objetiva, por meio de diretrizes, editais e políticas públicas e de fomento.

Mas, antes de entrarmos nos estudos de caso, é possível, com base nos autores trazidos até aqui, supor que os brasis – o periférico, o urbano e o rural – que historicamente estiveram à margem da produção audiovisual também foram beneficiados pelas políticas de fomento ao setor. Não foi apenas o mercado e a parcela profissionalizada do campo que ganharam; os produtores independentes e os “brasis” desconhecidos também foram beneficiados pelas políticas públicas e recursos destinados pelo governo (MORAIS, 2016). E não estamos tratando do audiovisual embalado como mercadoria, veiculado nos veículos tradicionais, mas do audiovisual pensado como ferramenta de participação, como meio de intervenção na sociedade, no território, como veículo que possa servir de voz às demandas sociais historicamente silenciadas.

Essas políticas de fomento fizeram a produção audiovisual no país dar um salto. De uma marca média de 20 a 30 filmes anuais lançados entre 1990 e 2003, chegou-se a 70 a 80 filmes, entre 2006 e 2010, com o ápice de 99 lançamentos em 2011 (ANCINE, 2016). O período de crescimento mais intenso do setor, no entanto, deu-se a partir de 2009. Os dados são da ANCINE (2013). Pode-se observar que a chegada do Partido dos Trabalhadores ao poder significou, ainda segundo análise dos dados da ANCINE, o rompimento da estagnação do segmento, por meio da busca da diversificação dos serviços, da ampliação do parque exibidor e do incremento da produção e distribuição de filmes brasileiros. O ano de 2010, especialmente, foi um ano de recordes. Quase todos os indicadores importantes superaram as estimativas mais otimistas: “134,8 milhões de bilhetes vendidos com R\$1,26 bilhão de renda; 0,71 bilhetes por habitante, melhor índice desde os anos 80; 25,7 milhões de bilhetes e R\$226 milhões para filmes brasileiros, *market share* de mais de 19% e crescimento de mais de 70% na receita bruta” (ANCINE, 2013, p. 42).

O público total dos cinemas brasileiros também cresceu. Saiu patamar de 112,7 milhões de espectadores para atingir a marca de 172,9 milhões de bilhetes vendidos em 2015. No mesmo período, o valor do faturamento bruto com bilheteria passou de R\$ 969,8 milhões para R\$2,3 bilhões, apresentando um crescimento de 142%, equivalente ao acréscimo de R\$1,3 bilhão ao valor arrecadado em 2009. Esses últimos dados são do SEBRAE (2016), e fazem parte de um estudo da entidade que revela que a constituição do setor, no Brasil, é complexa e envolve a interação entre diversos atores. O estudo destaca que o mercado audiovisual é extremamente dinâmico e vem passando por inúmeras transformações: “A compreensão sobre como funciona a cadeia produtiva, assim como os segmentos que a compõem, torna-se difícil pela diversidade

dos contextos e variedade de players e modelos de negócios dentro da mesma indústria” (SEBRAE, 2016, p. 35).

Os dados do Sebrae são parte de um estudo pioneiro no país. Denominado “Mapeamento e impacto do setor audiovisual no Brasil”<sup>5</sup>, aponta que o consumidor brasileiro, assim como o mundial, está abandonando formas de consumo como DVDs, mas ainda não migrou, em proporção como no resto do mundo, para o conteúdo de novas formas de distribuição. A distribuição de conteúdo audiovisual pela internet, por exemplo, ainda não tem a mesma penetração do que aquela dos conteúdos tradicionais. Essa transição, contudo, está se acelerando, e espera-se que haja maior migração dos modelos tradicionais para novas plataformas:

A principal razão para essa migração é a ineficiência das plataformas de exibição no Brasil, especialmente em decorrência do oligopólio no mercado de TV por assinatura. Não obstante o também ineficiente oligopólio de telefonia celular, o adensamento do consumo de produtos audiovisuais via VOD, celular e computadores deve substituir, em parte, o consumo nos mercados tradicionais de TV e TV por assinatura (SEBRAE, 2016, p. 96).

A preferência por anúncios no meio digital em detrimento dos meios tradicionais também é uma tendência mundial, aponta o SEBRAE. Sendo assim, pode-se considerar que tal crescimento também deve ocorrer no Brasil. O vídeo está cotado como o tipo de conteúdo que mais gerará receitas para as empresas que operam com publicidade no meio digital. Segundo projeção realizada pela entidade, “haverá um crescimento forte da demanda por vídeos para publicidade no meio digital” (SEBRAE, 2016, p. 157 e 158). Esta pesquisa merece importância neste estudo principalmente devido à lacuna que há, no país, de informações sobre atividades do setor.

No Brasil, os produtores audiovisuais contam com um conjunto de mecanismos de incentivo, desde quotas até incentivos fiscais em diferentes níveis federativos. O financiamento para a produção audiovisual não publicitária tem, na maioria dos casos, participação de recursos públicos, tanto retornáveis quanto não retornáveis. O país tem mecanismos públicos “avançados” de incentivo à produção audiovisual, principalmente após a participação do Fundo Setorial<sup>6</sup> do Audiovisual (FSA), a partir de 2009, que desenvolveu linhas específicas para diversas etapas da cadeia produtiva, desde o desenvolvimento até a exibição.

---

<sup>5</sup> Fonte: <http://www.bibliotecas.sebrae.com.br> (Último acesso no dia 15 de janeiro de 2018, às 20 horas).

<sup>6</sup> O Fundo Setorial do Audiovisual foi criado pela Lei 11.437/2006 destinado ao financiamento de programas e projetos voltados para o desenvolvimento das atividades audiovisuais no Brasil. Suas linhas de ação foram inauguradas em 2008 e em 2013 foram ampliadas a partir do Regulamento Geral do Programa de Apoio ao

O papel desempenhado pela aplicação de recursos públicos para o estímulo da cadeia produtiva do setor se traduz em números: R\$1.317.364.982,87 investidos apenas entre 2009 e 2014 (SEBRAE, 2016).

Como forma de comparação, os fundos europeus, apenas no ano de 2015, totalizaram R\$5,6 bilhões para toda a indústria cultural e audiovisual através do programa Creative Programme. Anteriormente, o programa MEDIA, que vigorou até 2013, tinha uma verba anual de cerca de R\$520 milhões, com o objetivo de treinar profissionais, desenvolver projetos de produção e distribuição, promover festivais de filmes e o uso de novas tecnologias (SEBRAE, 2016, p. 46).

Os recursos liberados pelo FSA, entretanto, vêm aumentando substancialmente ano após ano, passando de R\$ 4.500.000,00 em 2009 para R\$ 98.106.646,00 em 2015. O Fundo Setorial do Audiovisual tem processo de abertura de editais ou disponibilização de recursos anualmente, sendo que seu processo de execução pode variar caso a caso. Após a disponibilização de recursos para investimento nas linhas de produção e distribuição, os projetos são selecionados e contratados. Após a contratação, os recursos são efetivamente liberados, sendo que esses trâmites seguem tempos distintos e podem variar bastante, sendo possível também que parte dos projetos selecionados não tenha recursos liberados. De 2009 a 2014, o FSA disponibilizou R\$ 961.019.867, investiu R\$511.706.215 nos projetos selecionados e liberou efetivamente R\$244.808.930 (SEBRAE, 2016).

Um dos desafios para democratizar o acesso a conteúdos independentes e a popularização do acesso às políticas públicas voltadas ao setor é seu alto grau de concentração. Estudos realizados em 2015 pela própria Ancine demonstram que a Downtown/Paris foi a maior distribuidora de títulos brasileiros exibidos, um total de 22, sendo responsável por um público de 12.207.177 de pessoas, 54,3% do total. Segunda colocada, a H2O Films, com quatro títulos, alcançou um público de 3.422.625 e a terceira, a Imagem, conseguiu atingir um público de 2.435.481 de pessoas. Juntas, essas três distribuidoras foram responsáveis por nada menos que 80.3% do público do cinema nacional no ano (ANCINE, 2016). A distribuição de filmes, como se pode ver, é um mercado oligopolista, e as empresas que tentam distribuição própria normalmente não conseguem vencer as barreiras para entrar nesse mercado:

É esperado que esse mercado mantenha seu caráter oligopolista no futuro próximo, pois as barreiras à entrada de novos concorrentes são muito elevadas, em especial em relação à montagem de uma rede de distribuição mundial. Nesse caso, qualquer potencial entrante, para realmente concorrer nesse mercado, teria primeiro que montar uma cadeia nacional e, provavelmente, internacional, para ser competitiva, algo que é

improvável. Qualquer mudança concorrencial somente poderia vir, então, da diminuição das barreiras à entrada resultante de evolução tecnológica, como a concorrência do VOD e outras formas de distribuição. Contudo, essa concorrência se daria não pelo modelo de negócios atual, mas por meio de uma competição via outros canais de distribuição, em vez de uma pura entrada de novos concorrentes. Para entender o comportamento dos consumidores, será tratado, na sequência, o consumo de produtos audiovisuais no Brasil (ANCINE, 2016, p. 70).

O acesso a filmes por meio de tevês por assinatura, mercado em ascensão no Brasil, também é concentrado. O Brasil apresentava 19,4 milhões de assinantes de TV por assinatura em outubro de 2015. A região Sudeste é aquela que concentra o maior número de acessos, correspondente a 64% do total (ANATEL, 2015). Há uma grande disparidade do acesso aos serviços de TV por assinatura conforme os Estados do país. Em 2015, segundo o indicador “Densidade dos Serviços de TV por Assinatura<sup>7</sup>” (2016), enquanto 50,4% dos domicílios de São Paulo apresentavam TV por assinatura, no Piauí apenas 8,3% desses domicílios dispunham desse serviço.

Os números sobre estabelecimentos do setor audiovisual por estados (2014) também revelam a grande disparidade existente entre os entes da federação. O Estado de São Paulo conta com 2474 estabelecimentos, o que corresponde a 30% do total do país; Rio de Janeiro conta com 963 estabelecimentos (11,7%) e Minas Gerais com 844 (10,2%). Por outro lado, Roraima (com 28 estabelecimentos), Amapá (27) e Acre (25) respondem, juntos, por menos de 1% do segmento (MTE, 2015).

Vale lembrar que uma pesquisa do Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (Ipea) sobre a atuação do governo no campo da cultura, entre 2004 e 2007, revela que uma das premissas que conduziu as políticas culturais nesse período foi a necessidade de universalização dos direitos culturais. Zanetti (2010) aponta que, em síntese, a filosofia que na época regia as novas formas de gestão cultural “insere a cultura na esfera da cidadania, investindo na democratização dos processos de produção e consumo cultural e de reconhecimento da diversidade” (ZANETTI, 2010, p. 46).

Nesse contexto, foi aplicado um esforço, por parte do governo e da sociedade, para garantir dispositivos que promovessem essa diversidade e buscassem estimular produções, estilos e consumos periféricos ou mais relacionados ao popular, no sentido de beneficiar igualmente classes e grupos desfavorecidos (IPEA, 2008). As ações públicas, então, segundo estes valores, devem oferecer as garantias institucionais e os instrumentos para democratizar o acesso às facilidades de fomento, direcionando recursos para produtores independentes ou

---

<sup>7</sup> Esse indicador é a relação percentual entre o número de assinaturas e o número de domicílios estimado a partir dos dados publicados pelo IBGE.

excluídos dos dinamismos dominantes, bem como abrir espaços participativos aos grupos envolvidos com a produção e difusão simbólica, valorizando os produtos culturais por eles gerados (IPEA, 2008, p. 151).

Nessa mesma pesquisa, o campo do audiovisual é considerado estratégico, pois atravessa diversos segmentos da cultura de forma integrada. Além do mais, o vídeo passa a ser pensado de forma ampliada, não restrito ao cinema, “englobando as transformações por que passa a TV, a partir das novas tecnologias digitais” (MINISTÉRIO DA CULTURA, 2006, p. 21). Diversas políticas públicas passam a ser adotadas pelo Governo Federal no sentido de melhorar a relação entre Estado e indústria audiovisual no Brasil e impulsionar este setor, “na medida em que este passa a ser encarado como área estratégica para a economia do país” (ZANETTI, 2010, p. 48). A mera substituição do vídeo analógico pelo digital, entretanto, não foi o único fator responsável por intensificar o processo de inclusão audiovisual.

Zanetti (2010) afirma que, de certo modo, esse movimento de democratização foi acompanhado por mudanças de cunho ideológico que marcam a trajetória do vídeo: de instrumento de “contra-informação”, este passou a representar, principalmente, um instrumento de democratização, “de inclusão social e uma plataforma de fomento à diversidade cultural (...), estando em sintonia com as demandas no campo da cidadania e fazendo coro com o discurso dos direitos humanos” (ZANETTI, 2010, p. 28). No Brasil, este processo significou a apropriação dos recursos do audiovisual pelas camadas mais pobres da população, mesmo que a partir de uma mediação conduzida por agentes sociais específicos, como associações, fundações, instituições de ensino, etc. Isso aconteceu via movimentos sociais e políticas governamentais. É neste contexto que surge o que a autora chama de “cinema da periferia”, que se intensificou a partir das transformações ocorridas nestes anos 2000 no campo do audiovisual brasileiro e no modo como este desenvolve sua articulação com as periferias urbanas:

Desde a sua popularização, o vídeo vem sendo usado como instrumento de luta, principalmente por parte de movimentos sociais ou mesmo por grupos de realizadores independentes, representando ora instrumento de oposição ou de subversão, ora recurso de integração social para promoção de educação e da cidadania. (ZANETTI, 2010, p. 30).

## 2.3 O CAMPO AUDIOVISUAL E SUAS IMBRICAÇÕES COM O ESTADO

Na tentativa entender a relação do Estado com o setor do cinema, no tocante aos direitos humanos e a cidadania, vamos lançar mão da ideia de campo, de Pierre Bourdieu. A imersão

de Bourdieu pelo que se entende, em sua teoria, por campo, começou mais precisamente no ano de 1971, em “O mercado dos bens simbólicos”, quando o autor lança as bases para distinguir o campo de produção em sentido estrito. Em 1975, quando ele retoma seus trabalhos sobre sistema de ensino, amplia a ideia de campo para a constituição dos campos de produção. Apesar de a noção de campo atravessar toda a trajetória teórica de Bourdieu, em determinado momento, com o amadurecimento de sua teoria, o autor passa a explicitar tal conceito como algo “extremamente simples” (BOURDIEU, 2005, p.20).

Para compreender uma produção cultural – um filme, uma obra de arte, uma peça de teatro –, seguindo essa linha, não basta referir-se ao conteúdo textual dessa produção. Ou seja, não basta assistir à peça, ao filme ou ler a obra do autor. É preciso entender as condições sociais e ao contexto social em que tal obra foi produzida, quais as relações do autor com os outros agentes deste campo e também a relação do campo com outros campos ou agentes externos. É preciso estabelecer uma relação direta entre “texto e contexto”:

Minha hipótese consiste em supor que, entre esses dois polos (...), existe um universo intermediário que chamo o campo literário, artístico, jurídico, científico, isto é, o universo no qual estão inseridos os agentes e as instituições que produzem, reproduzem ou difundem a arte, a literatura ou a ciência (BOURDIEU, 2005, p.20).

Esse universo, continua o autor, é um mundo social como os outros, mas que obedece a leis mais ou menos específicas. Campo, para Bourdieu (2005), é espaço no qual a disputa dos agentes determina, valida e legitima representações. É o que o autor chama de poder simbólico. Campo também é entendido como espaço de relações entre grupos com distintos posicionamentos sociais, espaço de disputa e jogo de poder. Segundo Bourdieu (2005), a sociedade é composta por vários campos, vários espaços dotados de relativa autonomia, mas regidos por regras próprias. “Os campos são formados por agentes, que podem ser indivíduos ou instituições, os quais criam os espaços e os fazem existir pelas relações que aí estabelecem” (BOURDIEU, 2004, p. 24). Um dos princípios dos campos, à medida que determina o que os agentes podem ou não fazer, “é a estrutura das relações objetivas entre os diferentes agentes” (BOURDIEU, 2004, p. 23). No interior dos campos existem disputas por controle e legitimação dos bens produzidos.

Para Zanetti e Reis (2017), a ideia de territorialidade vinculada ao campo do audiovisual pode ser compreendida a partir de pelo menos duas perspectivas, no que se refere a uma dimensão externa das obras audiovisuais, seu contexto e condições de produção:



i) uma que reflete sobre as dinâmicas comunicacionais contemporâneas, marcadas pela convergência midiática e pelo deslocamento/migração tanto dos produtos/conteúdos audiovisuais quanto de seus públicos/espectadores, principalmente em direção à Internet, transformando o cenário econômico e impondo novos contornos sociais e culturais aos processos comunicacionais; e ii) uma dimensão territorial propriamente dita, pautada pela lógica das indústrias culturais, que recontextualiza e ressignifica o próprio lugar da produção audiovisual e a performance de seus agentes. Por outro lado, ao considerar a dimensão interna das obras audiovisuais (ficcionais ou documentais), isto é, os aspectos pertinentes à forma e ao conteúdo, vislumbra-se que seja possível identificar modos de representação das territorialidades em um determinado contexto por meio da linguagem audiovisual (ZANETTI e REIS, 2017, p. 25 e 36).

As duas perspectivas revelam o entendimento das autoras de que o campo não é algo estável; é móvel, passível de ressignificação. É uma constatação, podemos dizer, honesta sobre a realidade de um campo. Afinal, as conexões do campo, no caso o audiovisual, vão além das vinculações internas; o campo se transforma e transforma seu entorno, mas também é transformado a todo momento pelas realidades externas (BOURDIEU, 2006). Então, no entender das autoras, o campo, apesar de sua necessária densidade, está em constante transformação.

A noção de campo revela um espaço relativamente autônomo, considerado um microcosmo. Uma das questões trabalhadas por Bourdieu diz respeito ao grau de autonomia que os campos usufruem: “Se jamais escapa às imposições do macrocosmo, ele dispõe, com relação a este, de uma autonomia parcial mais ou menos acentuada” (BOURDIEU, 2006, p. 21). Ao tratar de “grau de autonomia”, Bourdieu demonstra que essa autonomia é relativa, pois o campo pode ser remodelado ou modificado na relação com forças exteriores. No caso do campo do cinema, essa relação se dá com o mercado, com o Estado, com as políticas de governo e na disputa de forças até mesmo com outros campos. É o entendimento de que o campo do cinema não é um ser que flutua indiferente ao contexto social; faz imposições, pressões e está sujeito a transformações por parte do mundo social que o envolve. As pressões externas não acontecem apenas verticalmente, mas via mediação com os agentes e pela lógica do campo. E todo campo é um espaço de disputa, “de lutas para conservar ou para transformar esse campo de forças” (BOURDIEU, 2005, p. 22 e 23). Portanto, tão importante como entender a ideia de microcosmo será preciso, — para entender a relação do Estado com o campo — compreender a noção de macrocosmo. Isso nos instiga a tentar entender como são definidas as diretrizes dessas políticas públicas voltadas ao audiovisual, ou seja, como se dão as relações de poder que envolvem a destinação de verbas e de recursos nesta área das políticas culturais.

Dados da ANCINE (2015), como vimos, mostram como a produção convencional do setor é concentrada. No período de 2008 a 2015, a produção e o lançamento de filmes no Brasil se deram, principalmente, nos estados do Rio de Janeiro e São Paulo. O fluxo de produção está concentrado basicamente no Sudeste, sendo que o Brasil, com seus 27 entes, possui dimensão continental. Isso nos faz inferir que há forças políticas e de mercado convergindo para a concentração do setor, apesar do discurso estatal ter se voltado para a descentralização dos investimentos.

Quanto às produções e lançamentos acontecerem majoritariamente em dois Estados, a parte do campo mais atrelada ao mercado justifica que há benefícios nessa concentração: “A concentração geográfica leva à clusterização, que, por sua vez, diminui o custo médio de produção das empresas produtoras por três vias; mercado de trabalho especializado, rede de serviços especializados e transmissão de conhecimento e inovações” (SEBRAE, 2016, p 64). Por outro lado, a parcela do campo mais ligada aos aspectos dos benefícios da democratização do vídeo justifica que “o maior custo da concentração é o baixo desenvolvimento de potenciais clusters de empresas” (SEBRAE, 2016, p 64) em regiões mais afastadas do país.

Segundo o Sebrae (2016), existem 7.312 produtoras inscritas e regulares no país, sendo que São Paulo e Rio de Janeiro concentram 61% desse mercado. Nos meses de setembro e outubro de 2015, a entidade realizou uma pesquisa qualitativa com produtoras independentes do setor audiovisual brasileiro. Foram contatadas 743 produtoras de conteúdo. As empresas contatadas fazem parte das associações do setor, em especial da Associação Brasileira da Produção de Obras Audiovisuais (APRO), Brasil Audiovisual Independente (BRAVI) e Sindicato da Indústria Audiovisual do Estado de São Paulo (SIAESP). Nada menos que 56,7% das produtoras são classificadas como independentes. Uma hipótese para a concentração histórica da produção cinematográfica em dois estados do Sudeste é a forma tardia com que deu, no Brasil, a repartição dos recursos e a ampliação das políticas públicas. Não é difícil imaginar, com base na ideia de campo, que a pulverização do dinheiro para parcelas menos profissionalizadas do campo é feita a contragosto de quem historicamente se mostrou mais “legitimado” a receber tais recursos. De forma hipotética, podemos supor que o fomento de programas voltados para jovens cineastas do interior do Brasil — que ocupam posições de poder mais discretas neste campo — pode significar uma medida desagradável para os agentes mais profissionalizados e, porque não, mais articulados do campo, para onde o grande bolo dos recursos sempre foi destinada (BOURDIEU, 2005).

Diante desta observação, entende-se que é latente a necessidade do desenvolvimento de políticas públicas voltadas ao fomento do audiovisual, se tivermos como premissa a perspectiva

da democratização. Até porque os dados do SEBRAE (2016) apontam que as empresas de produção de conteúdo audiovisual independente são, em sua maioria, relativamente pequenas, com receitas sazonais e dependentes de recursos públicos. Metade das produtoras conta com menos de 30% de recursos públicos em seu volume total de recursos captados em 2015:

Os dados revelam dependência do segmento de recursos governamentais, diretamente através de editais ou indiretamente através de leis de incentivo. Ainda assim, existe uma grande diversidade na nossa amostra, o que revela um segmento de organizações em evolução e que deverá, nos próximos anos, apresentar crescimento tanto em termos de volume como diferenciação dentro da cadeia do setor audiovisual (SEBRAE, 2016, p. 267).

Os segmentos audiovisuais estão inseridos no amplo setor de bens culturais. O Estado brasileiro tem entendido que esse tipo de bens gera benefícios à sociedade, em especial no que tange à difusão de conhecimento. A concessão de subsídios e mecanismos de alocação de recursos é considerado pelo Sebrae uma forma eficaz para promover o crescimento do setor. No Brasil, o segmento audiovisual tem sido regulado por entidades públicas e semi públicas interferindo no mercado. Há um entendimento de que existem falhas de mercado que só são resolvidas pela participação de agentes que não se resumem a empresas.

Autores como Santos (2013) e Peruzzo (2002) explicam que a elite econômica brasileira se apropria do capital simbólico como forma de manter privilégios e poder, por isso entende-se que a expansão de direitos e a inclusão das parcelas menos favorecidas no mercado audiovisual pode ser vista, pela parcela mais profissionalizada do campo, como uma ameaça aos seus privilégios. Dessa forma, a descentralização dos investimentos por parte do Estado, ocorrida especialmente a partir de 2003, provocou no mercado interno do audiovisual e no campo do cinema enorme discussão sobre quem está ou não legitimado a receber esses recursos (LINDENBERG, 2017). É nesse espaço, que Bourdieu (2005) chama de macrocosmo, que acontece o jogo de poder para conseguir fatias mais significativas dos recursos públicos. A legitimação que confere a certos agentes credibilidade para “merecer” maior volume de verba pública deve ser entendida por meio da ideia de capital simbólico. Para Bourdieu (2005), esse capital é formado em atos de conhecimento e reconhecimento que consistem no crédito atribuído pelo conjunto dos pares-concorrentes no interior do campo. Nesse sentido, um cineasta reconhecido por seus prêmios e por seus filmes de grande bilheteria teria legitimidade para brigar por recursos. Por outro lado, jovens cineastas de periferia ou do interior do país talvez não tivessem tal legitimidade, já que os atos de reconhecimento, no campo do cinema, em geral estão ligados às especificidades do mercado. É aí que entra o papel do Estado, que

pode lançar mão das políticas públicas voltadas a distribuir recursos a essa parcela menos “legítima” do campo e romper com o status quo.

Um dos entraves se deve ao fato de que a elaboração das políticas de comunicação têm sido marcadas, no Brasil, por um cenário de forte poder de barganha e de pressão por grupos econômicos e políticos sobre o estado, influenciando a composição das políticas públicas desenhadas para o setor ao longo dos mais variados períodos históricos e políticos (MORAIS, 2016). Se o Estado, enquanto agente regulador, não consegue se fazer presente de modo satisfatório — na perspectiva das categorias que reivindicam a democratização da comunicação —, a agenda política parece indicar esforços ao desenvolvimento e aprimoramento de mecanismos voltados para a dinamização do setor pelas vias de um Estado fomentador (MORAIS, 2016).

No Brasil, como vimos, a mídia esteve desde o seu surgimento concentrada nas mãos de poucas famílias. O que muda quando, a partir de 2003, o governo passa a considerar o audiovisual como ferramenta de democratização dos bens culturais, inclusive com a criação de uma Secretaria do Audiovisual, voltada a atender especialmente a formação, produção inclusiva, regionalização, difusão não-comercial, democratização do acesso e preservação dos conteúdos audiovisuais brasileiros<sup>8</sup>?

Em seu discurso de posse, em 10 de janeiro de 2008, o secretário do Audiovisual, Silvio Da-Rin dá uma pista a essa resposta, ao traçar um panorama do “novo” momento vivido no cinema nacional<sup>9</sup>:

O que me animou, desde o primeiro momento, foi a admiração pelo trabalho desenvolvido desde 2003 pela equipe liderada por Orlando Senna, em sintonia com os conceitos que marcam o governo do presidente Lula e o ministério liderado por Gilberto Gil e seu Secretário Executivo, Juca Ferreira. Acompanhando o desenvolvimento das ações do MinC ao longo destes últimos cinco anos, em especial no período em que participei do Conselho Superior do Cinema, presenciei a afirmação coerente de procedimentos republicanos, democráticos e transparentes, onde a sociedade como um todo é encarada como a beneficiária das políticas públicas, sem atendimento preferencial a regiões, setores ou clientelas privadas. A SAV traduz bem as três dimensões da cultura enfatizadas por esta gestão do MinC: como expressão simbólica da ampla diversidade de manifestações do povo brasileiro; como instrumento de inclusão social e fortalecimento da cidadania; e a cultura como atividade econômica capaz de gerar emprego e renda.

Diante desta citação, é necessário lançar mais um questionamento: Se a comunicação ampla e plural é condição necessária para uma sociedade que se pretende democrática, e o cinema, por extensão, é considerado ferramenta importante neste processo, em que medida a

<sup>8</sup> Disponível em: <http://www.cultura.gov.br/secretaria-do-audiovisual-sav>. Último acesso em 6 de novembro de 2017.

<sup>9</sup> Disponível em: <http://www.cultura.gov.br/discursos>. Último acesso em 20 de novembro de 2017.

ampliação da cidadania e dos direitos humanos têm encontrado eco neste campo historicamente dominado pela elite nacional e gerido por uma parcela seleta de agentes? Vamos buscar uma explicação em Marilena Chauí (2008), que diz que o conceito de produção cultural, ao ser estudado em sua relação com o Estado, precisa ser alargado. Pessoas que não são pintoras, nem escultoras, nem dançarinas, nem produtoras audiovisuais também são produtoras de cultura, no sentido antropológico da palavra, segundo a autora: “são, por exemplo, sujeitos, agentes, autores da sua própria memória” (CHAUÍ, 2008, p. 66). Diante desta constatação, cabe ainda perguntar: por que há resistência em oferecer condições para que essas pessoas possam criar formas de registro e preservação da sua memória? Por que não oferecer condições teóricas e técnicas para que, conhecendo as várias modalidades de suportes da memória, possam preservar sua própria criação como memória social? Segundo Chauí, não se trata, portanto, de excluir as pessoas da produção cultural e sim de, alargando o conceito de cultura para além do campo restrito das belas-artes, “garantir a elas que, naquilo em que são sujeitos da sua obra, tenham o direito de produzi-la da melhor forma possível” (2008, p. 66).

É uma defesa de que as políticas públicas sejam descentralizadas e alcancem quem antes não tinha ferramentas para produzir seu próprio capital simbólico. Sabendo que nem todos os cidadãos são artistas, no sentido estrito do termo, mas também não são meros receptores passivos, não deveríamos considerar como um direito dos cidadãos intervir na definição de diretrizes culturais e dos orçamentos públicos? Para Chauí (2012), afirmar a cultura como um direito é opor-se à política neoliberal:

(...), que abandona a garantia dos direitos, transformando-os em serviços vendidos e comprados no mercado e, portanto, em privilégios de classe. Essa concepção da democratização da cultura pressupõe uma concepção nova da democracia. De fato, estamos acostumados a aceitar a definição liberal da democracia como regime da lei e da ordem para a garantia das liberdades individuais (CHAUÍ, 2012, p. 66).

Dessa forma, debates sobre políticas públicas implicam responder à questão sobre o espaço que cabe aos governos na definição e implementação dessas políticas. Não se defende, aqui, que o Estado (e governos ou outras instituições que participam do processo decisório) reflete apenas as pressões dos grupos de interesse. Também não se quer ter a visão simplista de que o Estado opta sempre por políticas definidas e destinadas exclusivamente àqueles que estão no poder. No processo de definição de políticas públicas, sociedades e Estados estão mais próximos da perspectiva teórica daqueles que defendem que existe uma “autonomia relativa do Estado, o que faz com que o mesmo tenha um espaço próprio de atuação, embora permeável a influências externas e internas”, diz Souza (2006, p. 27), que continua: “A margem dessa

‘autonomia’ e o desenvolvimento dessas ‘capacidades’ dependem (...) dos diferentes momentos históricos de cada país”.

Até aqui o audiovisual tem sido pensado com espaço propício ao debate de questões sociais, de melhoria da participação, de visibilidade e de ampliação de direitos. Dessa forma, em que medida o Estado brasileiro tem lançado e mão dessa ferramenta para ampliação da cidadania e dos direitos humanos no país? É uma pergunta pertinente, pois moradores de periferia e de pequenas cidades do interior têm ganhado, como se viu, relativo espaço no cenário audiovisual. Mas não é por força da sorte, ou do destino. O termo mais adequado para este fenômeno, aliás, talvez seja “conquista” e não “ganho”. Há disputa e tensão por espaço, e isso acontece dentro, e por intermédio, de um campo. A descentralização de recursos, como dito, não acontece sem resistência e sem luta. Desde a redemocratização, em meados dos anos 1980, que consolidou com a constituição de 1988, os gestores escalados para comandar a secretaria do audiovisual precisaram, por exigência dos pares do campo, demonstrar notório reconhecimento na área. Por notório reconhecimento se entende menções, prêmios ou produções reconhecidas. Precisam contar relativo prestígio e currículo vasto (capital simbólico) (KOBOL, 2006). Mas o elevado prestígio conferido a um gestor significa, por consequência, um natural ganho para o conjunto do campo? Não, necessariamente, segundo a perspectiva de Bourdieu (2005) sobre “macrocosmo”. Em vez de ganho, aliás, esse agente “prestigiado” pode gerar empecilhos para a fatia do campo mais dedicada ao cinema da cidadania e dos direitos humanos. Afinal, nada garante que esse ou aquele gestor público vai representar os interesses desta ou daquela parcela do campo apenas por ser um agente “prestigiado”. E, como vimos, os agentes do campo têm demandas específicas. Não estamos falando de uma massa homogênea. Apesar de possuir ligação com o campo como um todo, o gestor de cultura faz uma espécie de jogo duplo, pois também precisa lidar com forças externas a este campo. Até porque o agente, responsável pela pasta do cinema ou da cultura, também desempenha papel político. Isso implica dizer que não há cobrança apenas por parte dos setores mais ou menos organizados do campo; há também metas e diretrizes traçadas pelo governo central. O gestor fica no meio de um cabo-de-guerra composto por setores específicos do campo (que também disputam recursos entre si) e forças do governo (que, por sua vez, também tem que lidar com disputas internas de outros campos).

Nesse sentido, as próprias menções e prêmios inseridos no currículo de um gestor nem sempre refletem a realidade do conjunto do campo, já que as premiações e atos de reconhecimento geralmente reconhecem produtos audiovisuais mais afeitos às técnicas comerciais de produção, e não ao audiovisual produzido à margem do campo (na periferia e no

interior). Mais uma vez, com essa discussão, estamos lidando com a questão do simbólico. O campo não tem legitimidade política para delimitar para onde serão destinados os recursos, apesar de ter mecanismos para fazer pressão e jogo de poder. Então, o campo do cinema também se relaciona com o campo da política. O governo Luiz Inácio Lula da Silva (2003 - 2010), ao tratar o cinema como política de Estado, priorizou o destino de mais recursos para o campo audiovisual como um todo. Isso, supomos, talvez tenha diminuído a pressão dos agentes do campo que se sentiam mais legitimados e mais preparados para receber o maior bolo dessas verbas. Como aumentou a verba, foi possível a pasta do audiovisual agradar uma parcela maior de agentes, que, vale ressaltar, possui interesses confluentes e antagônicos. Segundo Bourdieu (2004, p. 29), “os agentes sociais estão inseridos na estrutura e têm posições que defendem o seu capital e desenvolvem estratégias que dependem, elas próprias, em grande parte, dessas posições, no limite de suas disposições”. Essas estratégias, defende o teórico, orientam seja para a conservação da estrutura seja para sua transformação. Pode-se verificar que, quanto mais favorecida for a posição do agente na estrutura, mais legitimidade e força ele terá para defender e conservar sua posição. Para isso vai contar com sua trajetória social e sua orientação social. No caso de um cineasta reconhecido e renomado, acredita-se que ele terá maior poder para engajar-se em algum movimento dissidente dentro do campo, por exemplo. Orlando Senna, quando então secretário do audiovisual, defendia que as políticas públicas do setor deveriam chegar aos brasis mais distantes. No II Fórum de Cooperação Cultural Internacional realizado em Vitória, no ano de 2005, o então secretário afirmou que a democratização do acesso aos processos de criação e produção audiovisual do país era prioridade do governo da época e que a política de regionalização do cinema também era uma prioridade. “Os nossos esforços são no sentido de radicalizar ao máximo o processo de descentralização das ações de audiovisual, promovendo uma inclusão inédita das regiões historicamente excluídas das políticas culturais” (SENNA, 2005).

Por essa postura “radical”, Senna encontrou resistência dentro do campo (LINDENBERG, 2017). A trajetória social e o elevado nível de reconhecimento adquirido junto aos seus pares, no entanto, possibilitou que Senna implantasse, em boa medida, as políticas pretendidas pelo governo — uma delas o Revelando os Brasis, projeto que será tratado como estudo de caso mais à frente. Afinal, Senna era considerado uma “autoridade” dentro do campo. As conquistas do governo no campo audiovisual, a que se entende, não se deram sem que Senna e os demais gestores escalados para a pasta do audiovisual usassem seu capital simbólico no jogo de poder. Senna, por exemplo, é um dos mais destacados cineastas e teóricos do cinema brasileiro. Foi diretor e/ou roteirista de 30 filmes de ficção e documentários e seus filmes

receberam prêmios nos festivais de Cannes, Figueira da Foz, Taormina, Pesaro, Havana, Porto Rico, Brasília, Gramado e Rio de Janeiro (MINISTÉRIO DA CULTURA, 2016).

Na interpretação de Bourdieu (2005), os capitais são possuídos, em maior ou menor grau, pelos agentes que compõem os campos, diferenças essas responsáveis pelas posições hierárquicas que tais agentes ocupam. Pensar a partir do conceito de campo é pensar, então, de forma relacional. O campo também pressupõe confronto, tomada de posição, luta, tensão, poder, já que, de acordo com Bourdieu, todo campo “é um campo de forças e um campo de lutas para conservar ou transformar esse campo de forças” (BOURDIEU, 2004, p. 22 e 23). Dessa afirmação podemos inferir que a classe política tem entendido como fator importante que o gestor escolhido para comandar o audiovisual tenha no currículo elevado capital simbólico — é o caso de Orlando Senna e Sílvia Dan-Rin. Isso, em tese, daria ao gestor mais legitimidade para dialogar com o campo e com as forças exteriores ao campo.

A indicação de um nome referendado como o de Orlando Senna evoca refletir sobre o que Bourdieu (2004) denomina como ‘poder de fala’. “Isso significa que só compreendemos, verdadeiramente, o que diz ou faz um agente engajado num campo (um economista, um escritor, etc) se estamos em condições de nos referirmos à posição que ele ocupa, se sabemos ‘de onde ele fala’” (BOURDIEU, 2004, p. 23 e 24). A estrutura do campo, assim, é determinada pela distribuição do capital simbólico num dado momento.

Em outras palavras, os agentes (indivíduos ou instituições) caracterizados pelo volume de seu capital determinam a estrutura do campo em proporção ao seu peso, que depende do peso de todos os outros agentes, isto é, de todo o espaço. Mas, contrariamente, cada agente age sob pressão da estrutura do espaço que se impõe a ele tanto mais brutalmente quanto seu peso relativo seja mais frágil. Essa pressão estrutural não assume, necessariamente, a forma de uma imposição direta que se exerceria na interação (ordem, “influência”, etc.) (BOURDIEU, 2005, p. 24)

Na perspectiva de Bourdieu (2005), a conformação de forças dentro e fora do campo é complexa. Seria mais “confortável” para Orlando Senna, seguindo esse entendimento, promover a democratização dos recursos ou fomentar a conservação do status quo desse campo? E se Senna fosse escalado para compor a equipe de um governo com outro perfil ideológico, com viés conservador, por exemplo? A conjuntura política o possibilitaria continuar realizando tal proclamada descentralização da aplicação dos recursos públicos no setor audiovisual? Não se quer aqui encontrar uma resposta simples, mas apenas problematizar acerca da equação de forças de poder que envolve a relação do campo com o Estado. O que se observa, entra e sai governo, é uma disputa acirrada entre diferentes campos para abocanhar a maior parcela do orçamento público. Não é a toa que ministros de Estado, ao assumirem suas



pastas, afirmam de forma quase ritualística que vão dedicar seus esforços para aumentar a verba destinada ao seu campo de atuação. Um exemplo foi o discurso do ministro Gilberto Gil, na Cinemateca Brasileira, em São Paulo, em 25 de outubro de 2006<sup>10</sup>:

Estamos aqui para dar boas notícias, mas também para fazer um breve balanço desses quatro anos de trabalho no Ministério da Cultura. Para prestar contas de uma gestão que se empenhou para ter como marcas o afirmação da amplitude do conceito de cultura e do entendimento da Cultura como um direito de cada brasileiro.

É um discurso feito para seus pares, mas que vai encontrar resistência nos outros campos, nas outras pastas, que também disputam esses mesmos recursos, que são limitados. Afinal, governo não investe apenas em cinema, mas também ciência, tecnologia, saúde, e por aí vai. Outro exemplo de discurso feito no ambiente do “macrocosmo”, mas voltado aos seus pares, foi o de posse do secretário do Audiovisual, Sílvio Da-Rin, em 10 de janeiro de 2008<sup>11</sup>. O grande desafio à frente da Secretaria do Audiovisual, disse ele, consistia em articular políticas públicas que respondessem às exigências “de uma esfera audiovisual em acelerado processo de mudança. Para aumentar o número de projetos, em um próximo edital, precisamos conseguir novas fontes de recursos, e vamos nos empenhar neste sentido”.

Quando o Ministério da Cultura foi criado, 23 anos antes daquele período de posse do cineasta, a internet não existia:

Hoje é uma rede virtual de comunicação que alterou por completo nossas vidas, integrando texto, imagem e som em tempo real e escala planetária. Como pensar o audiovisual sem considerar a internet e as novas mídias, que se potenciam mutuamente por força do processo veloz de convergência digital? O cinema persiste como matriz estética fundamental e como produto mais nobre da cadeia audiovisual; mas há muito tempo deixou de ser possível desenvolver políticas cinematográficas sem considerar o papel fundamental das redes de televisão, que chegam a cobrir mais de 97% dos domicílios brasileiros e, deste modo, dão sentido social pleno às obras realizadas com recursos públicos, através das leis de incentivo fiscal (DA-RIN, 2008. Disponível em: [www.ministeriodacultura.com.br](http://www.ministeriodacultura.com.br). Último acesso em 20 de novembro de 2017)

O plano de diretrizes da Ancine (2016) se propõe ser contemporâneo. Fala de uma nova era, um período em que o barateamento das tecnologias de filmagem permitem aos agentes sociais filmar e serem filmados. Mas, ter em mãos uma câmera, não significa necessariamente que esses sujeitos conseguirão romper diversas barreiras estabelecidas pelo campo do cinema. Podemos elencar, com base nos autores estudados, algumas dessas barreiras. Quando esse sujeito não consegue financiamento ou apoio para seus projetos, encontra a barreira dos custos,

<sup>10</sup> Disponível em: <http://www.cultura.gov.br/discursos>. Último acesso em 20 de novembro de 2017.

<sup>11</sup> Disponível em: <http://www.cultura.gov.br/discursos>. Último acesso em 20 de novembro de 2017.

avalia a própria Ancine. Quem já atua no campo tem a seu dispor um conjunto de técnicas e ferramentas que lhes permite fazer um trabalho profissional, do ponto de vista do mercado, e rebaixam as produções sem investimento estatal a meros vídeos caseiros. Outra barreira, talvez a mais evidente, é a da distribuição.

Não há casos, salvo raras exceções, de “produções” caseiras que conseguiram subverter a lógica do campo e conseguir espaço de exibição nas salas de cinema tradicionais, ou em programas de tevê ou em circuitos de exibição que atingem o grande público. Parece um discurso falacioso o de que, por ter acesso à internet, o produtor independente tem uma janela aberta para o público. Pode até conseguir milhares ou até milhões de acesso, mas dificilmente conseguirá fugir da pecha de caseiro. É uma relação de poder estabelecida com o campo. O campo não considera legítimas produções que não tenham certas características, certo *modus operandi* típico do cinema de mercado. Esse cinema que a secretaria do Audiovisual chama de “sob demanda”, ou caseiro, também é o cinema que o Estado brasileiro considera ser “uma das mais populares formas de acesso ao audiovisual no Brasil, hoje suprido especialmente pelo comércio de vídeo doméstico” (ANCINE, 2013, p. 63). Mas aí entra a importância das políticas públicas, na medida em que elas cumprem o papel de suprir uma lacuna histórica, da desigualdade de acesso aos meios de produção e difusão audiovisual. A acessibilidade a esses conteúdos também se radicaliza e torna-se complexa. “Por conta das tecnologias em transformação, criadas e a criar necessidades, as pessoas medeiam suas relações com o uso do audiovisual num nível cada vez mais personalizado e exclusivo” (ANCINE, 2013, p. 15).

A ideia de campo de Bourdieu vai atravessar todo nosso estudo. Entender o funcionamento do Estado como provedor de mecanismos de acesso a políticas públicas voltadas à cultura torna-se exercício importante, principalmente em se tratando da cultura em suas implicações com direitos humanos e cidadania. Isso porque, não apenas os conceitos, mas a práxis dos direitos humanos e da cidadania estão diretamente imbricados com os processos comunicativos. Se uma sociedade amplia os horizontes da comunicação, possibilitando a pluralidade de vozes, estará ela mais propensa a fortalecer sua base democrática, sua cidadania e a garantia dos direitos das classes menos abastadas. E não é só uma questão de visibilidade. Ao veicular os problemas de saneamento básico, o esgoto na rua e a escola com estrutura precária, dos bairros e municípios pobres, a mídia de massa dá voz aos anseios das comunidades (PERUZZO, 2008). Mas não é dessa visibilidade que estamos tratando, ao relacionar os processos de comunicação com os de cidadania e direitos humanos; o que se quer aqui é tratar do sujeito ativo, participativo e produtor de sua própria fala midiática. E, nessa seara, o Brasil experimentou uma ruptura ímpar, especialmente nas duas últimas décadas.

### 3 IMAGENS E TERRITORIALIDADES: DESLOCAMENTOS DO SIMBÓLICO

Segundo José Antônio Martinuzzo (2016), o conceito de territorialidade está no centro dos desafios científicos em seu diálogo com a comunicação. “(...) territorialidade remete à experiência, circunstância, organização, vivência do território, que é, em linhas gerais, a porção do espaço apropriada, utilizada, vivida por todos” (MARTINUZZO, 2016, p. 10). Seguindo esta mesma linha, Reis e Zanetti (2017), ao pensar as oscilações da ideia de territorialidade, consideram que a espacialidade não é automática ou imediata, mas construída mediante a diferentes ordens, como política, econômica e cultural. Não é um entendimento diferente do de Martinuzzo (2016); é uma linha de pensamento que expande o olhar para os fluxos.

O resultado desse processo de constituição da espacialidade é denominado território. Entre os múltiplos fluxos que atuam na constituição dos territórios, encontramos a força da comunicação, seja como paradigma organizador das relações, seja como máquina operadora dos processos de circulação de ideias, discursos, valores ou riquezas. Na atualidade vivemos um processo de aceleração tão violento que, muitas vezes, propõe a ideia de que não há mais territórios materiais ou simbólicos –, mas sim um constante processo de desterritorialização. Tal premissa só é válida se limitarmos a questão das territorialidades a uma concepção rígida, estática, inflexível. (...), territorialidades e territórios pertencem às dinâmicas sociais e se apresentam em permanente articulação e rearticulação, ganhando presença em diferentes substratos, em suas múltiplas durações. Desta forma, territórios são âmbitos de disputa e de poder, de controle e ocupação, de expressão e representação (REIS e ZANETTI, 2017, p. 18 e 19).

Compreende-se que Comunicação e Territorialidades são conceitos de fundamental importância para esta pesquisa: De acordo com Saquet (2015), a abordagem territorial é um “caminho para se compreender, por exemplo, as relações e complementaridades que acontecem entre os espaços urbano e rural, seus conflitos, as redes, as relações de poder, enfim, a unidade rural-urbana no âmbito da relação” (2015, p. 42 e 43).

Este estudo tem, dentre seus objetivos, traçar um panorama das políticas públicas voltadas ao audiovisual realizado no interior do país e nas periferias das cidades; portanto territorialidades muito específicas que vêm se apropriando de modo muito particular do audiovisual como ferramenta de produção, transformação e reinvenção da cultura. Ainda segundo Martinuzzo (2016, p. 10 e 11), “a territorialidade é a vida organizada num dado território, experiência que é dinâmica e permanentemente atualizada pelos movimentos sociais, econômicos, políticos e culturais”. Reis e Zanetti destacam que as territorialidades implicam

em relações atravessadas “pelo poder, pelo controle, pelas ritualizações, pela linguagem e a técnica” (REIS E ZANETTI, 2017, p. 220).

É aí que nos deparamos com um ponto central para este estudo: a ideia de que a história da humanidade não é algo linear; que as pessoas se reinventam e alteram a todo instante a dinâmica das relações sociais e da vivência nas comunidades e nos territórios físicos e simbólicos, que é o espaço por excelência onde a vida acontece. A sociedade, vista como um todo, não tem nada de homogênea; é fluida e constante.

Tratar de territorialidade — desde já necessário dizer — é abraçar um conceito que vai muito além da ideia de espaço e território. De acordo com Raffestin (1980), toda imagem e toda construção da realidade é um instrumento de poder. E isso é assim desde as origens do homem. O ser humano dá tanta importância às imagens que fez delas um objeto em si e, dessa forma, passou a ter como hábito agir mais sobre as imagens, “simulacros dos objetos”, do que sobre os próprios objetos:

A partir daí, devemos nos admirar se os manipulamos, se os temos manipulado e se os manipularemos cada vez mais? Poderíamos imaginar o estudo dos sistemas de representação em ligação com as classes que detinham o poder através da História. Descobriremos coisas bastante intrigantes que revelariam a natureza das diferentes dominações que pesaram sobre o mundo (RAFFESTIN, 1980, p. 148).

Infere-se, deste argumento, o quão é importante o valor da imagem para a humanidade. Não queremos abrir, aqui, uma problematização específica sobre o conceito de imagem, até por que isso renderia um estudo à parte. Queremos apenas tratar a imagem pelo prisma das relações de poder. Isso porque a produção de imagens em um determinado território também configura relação de poder. Afinal, quem pode fazer cinema sobre quem? Ao ter acesso ao poder de filmar, a periferia e as comunidades do interior não passariam a ter em mãos mais um instrumento para questionar a ordem dominante? Raffestin (1980) diria que nem toda filmagem funciona como um ato consciente de resistência, apesar de, de uma forma de outra, consciente ou não, estar sempre relacionada ao poder.

Os sistemas de projeção de lugar, segundo Raffestin (1980), também revelam um ângulo do poder. Esse é o entendimento de que toda capturação de uma imagem é feita por um sujeito, com suas idiossincrasias e subjetividade. A câmera, sim, é um instrumento deste processo, mas não se trata de um mero equipamento operado pelo viés do olho humano. E isso se estende para outras formas de captação da imagem, como a pintura.

Em “A Imagem e o mundo singular da comunidade”, Guimarães (2002) classifica “imagem” como uma forma simbólica inscrita em uma materialidade significativa. Ou seja, toda

imagem está ancorada em algo, é externa e tem existência fora do indivíduo particular. De natureza técnica ou não, imagens estão articuladas a distintos gêneros discursivos. Isso nos leva a partir do princípio de que toda imagem, sob o olhar humano, é carregada de um sentido. As imagens projetadas são, em essência, fruto da subjetividade e estão impregnadas do olhar singular dos indivíduos imersos num mundo social; mundo esse da cultura, das relações e das territorialidades. As imagens, nesse sentido, são produtos e produtoras de cultura. A categoria imagem, em suas diferentes acepções e modalidades, constitui assim um eixo transversal perpassa todos os capítulos deste estudo.

Em “Imagens do Brasil”, Guimarães (2002) considera a imagem sob três perspectivas principais: 1) é tida como manifestação de sentido encarnada em signos visuais emoldurados por suportes materiais distintos (como cinema e ilustrações e fotografias no livro didático); 2) como representação que emerge de um discurso verbal e que denota um ou mais significados; 3) como forma generalizada de mediação entre sujeitos (individuais e coletivos) e o mundo social. Nesta terceira acepção, as imagens são tratadas como um conjunto de representações e de regimes de sentido produzidos por domínios simbólicos especializados e diferenciados (como o cinema ou a mídia impressa) e alcança o vasto conjunto de símbolos que compõem a vida social. “Esse mundo das imagens irriga a vida social à maneira de um lençol subterrâneo que alimenta as imagens de toda ordem (...), atravessando tanto a esfera pública quanto os interstícios da vida cotidiana” (GUIMARÃES, 2002, p. 17).

Aquilo que chamamos de representações ou imagens não são somente discursos ou signos abstratos, mas também práticas sociais, já que os efeitos dos discursos não se sustentariam se não encontrassem ressonância na vida social, como os seus suportes, os lugares de circulação, os leitores, os espectadores. “Enfim, mais do que depósitos inertes, as imagens são verdadeiras forças que atuam no seio mesmo da experiência, das comunidades de falantes e das subjetividades” (GUIMARÃES, 2002, p. 18).

Em diversos trechos de “Condição Pós-Moderna: uma pesquisa sobre as Origens da Mudança Cultural”, David Harvey (1993) busca pontos de interseção entre imagem e identidade em determinados espaços sociais e identifica, no tempo presente (levando em conta o período em que o livro foi escrito), a dificuldade de manter qualquer sentido de continuidade histórica diante de todo o fluxo e efemeridade do mundo globalizado. “A busca de raízes termina, na pior das hipóteses, sendo produzida e vendida como imagem, como um simulacro ou pastiche” (HARVEY, 1993, 273).

Segundo o autor, a fotografia, o documento, a vista e a reprodução se tornam história exatamente devido à sua presença avassaladora:

O problema, com efeito, é que nenhuma dessas coisas está imune à distorção ou à falsificação pura e simples para propósitos presentes. Na melhor das hipóteses, a tradição histórica é reorganizada como uma cultura de museu, não necessariamente de alta arte modernista, mas de história local, de produção local, do modo como as coisas um dia foram feitas, vendidas, consumidas e integradas numa vida cotidiana há muito perdida e com frequência romantizada (vida de que todos os vestígios de relações sociais opressivas podem ser expurgados). Por meio da apresentação de um passado parcialmente ilusório, torna-se possível dar alguma significação à identidade local, talvez com algum lucro (HARVEY, 1993, 273).

A ideia de imagem e representação de Harvey encontra eco nos textos em que Roth (2005) estuda a transformação estética, antropológica e até mesmo ontológica que a chegada da produção digital provoca no cinema. Segundo a autora, a mutação técnica do vídeo “implica também uma mutação da representação do homem e de sua relação com o mundo e com os outros” (2005, p. 28). Ela ressalta ainda que o barateamento da produção digital ampliou o acesso às câmeras portáteis e possibilitou certa emancipação dos produtores independentes. Segundo Porter (2005), no Brasil e em toda parte do mundo há cineastas inovadores que conseguem produzir trabalhos independentes de excelente qualidade. São trabalhos vistos e valorizados por sua permanente contribuição para o discurso humano coletivo. “É através desse tipo de trabalho, mais ativamente de qualquer outro meio, que conseguimos entender que, apesar de toda nossa diversidade de modos de ser; a verdade documental do outro, a sua história, é também a minha” (PORTER, 2005, p. 47). Porter traz a ideia de que um bom filme, independente (do ponto de vista financeiro) ou não, deve ser capaz de transcender este tempo e este lugar, bem como suas especificidades culturais, e atingir as pessoas de toda parte. Este não deixa de ser um juízo de valor, tendo em vista o quão complexa e subjetiva é a ideia do que é bom e o que é ruim. Mas é uma observação válida, a do autor, principalmente porque mais a frente iremos tratar de temporalidade – conceito que dialoga diretamente com a ideia de “transcendentalidade” (PORTER, 2005).

Entender que uma imagem não é apenas uma representação técnica, mecânica, é importante, acima de tudo, por estarmos lidando com um Brasil plural, das múltiplas territorialidades e identidades. Toda essa pluralidade é vista na cinematografia brasileira, heterogênea em termos de qualidade e de número de títulos produzidos (CALDAS E SANTORO, 2006). Dessa forma, espaço, território e territorialidade, apesar de remeterem a significados parecidos, são termos que guardam especificidades e, nem de longe, podem ser tratados como sinônimos. Saquet (2015, p. 45) considera território como “produto das relações sociedade-natureza e condição para reprodução social; (...) um campo de poder que envolve edificações e relações sociais (...) historicamente determinadas”. Já as territorialidades são,

“simultaneamente, resultado, condicionantes e caracterizadoras da territorialização e reterritorialização: as relações sociais, as apropriações e as demais práticas espácio-temporais, ou seja, as territorialidades determinam cada território” (SAQUET, 2015, p. 45). São definições sintéticas. No entanto, suficientemente precisas a ponto de revelar que as territorialidades e territórios são construções simultâneas. Nada é imutável. Na avaliação de Saquet, cada conceito (território e territorialidade) guarda particularidades e também apresenta, segundo o autor, inequívoca indissociabilidade.

Segundo Raffestin (1980), a territorialidade se inscreve no quadro da produção, da troca e do consumo das coisas. Por isso seria um equívoco, segundo o autor, conceber a territorialidade como uma simples ligação com o espaço. “(...) seria fazer renascer um determinismo sem interesse” (RAFFESTIN, 1980, p. 161). Ainda de acordo com Raffestin, toda produção do sistema territorial guarda suas particularidades. Na territorialidade não há um fim, um produto acabado; a construção da territorialidade caracteriza-se como a própria territorialidade, que está sempre em mutação. Tratar de territorialidade, nesse sentido, é tratar de tessituras e redes, mas também disjunções, rupturas e distanciamentos. Por meio das relações do dia a dia, os indivíduos, baseados em determinado terreno, virtual ou físico, vão construindo, reformando e reformulando territorialidades. Tudo isso se dá em diversos planos, físicos e simbólicos, envoltos em uma teia complexa de relações e inter-relações. “Cada sistema territorial segrega sua própria territorialidade, que os indivíduos e as sociedades vivem. A territorialidade se manifesta em todas as escalas espaciais e sociais” (RAFFESTIN, 1980, p. 161).

Ao tratar de território, nas palavras de Milton Santos (2002), estamos falando em território usado por uma dada população: “O território sendo o chão mais a população, isto é, uma identidade, o fato e o sentimento de pertencer àquilo que nos pertence (SANTOS, 2002, p. 47). O espaço, por sua vez, seria algo anterior ao território. Raffestin (1980) considera que espaço e território são termos diferentes na medida que o território se forma a partir do espaço, “é resultado de uma ação conduzida por um ator sintagmático (ator que realiza um programa) em qualquer nível. Ao se apropriar de um espaço, concreta ou abstratamente (por exemplo, pela representação), o ‘territorializa’ o espaço” (1980, p. 143). Esse território ocupado passa a ser o lugar do trabalho, da residência, das trocas materiais e espirituais e da vida (SANTOS, 2002).

Um exemplo são os territórios nacionais, com fronteiras delimitadas pelos homens que neles vivem por meio de relações de poder. Não só a delimitação da fronteira, mas a infraestrutura, como rodovias e redes de distribuição de energia pensadas para atender a população, são ações humanas que caracterizam a consolidação desses territórios. O espaço,

por isso, é considerado algo anterior, que precede a ação humana. “O território, nessa perspectiva, é um espaço onde se projetou um trabalho, (...) e que, por consequência, revela relações marcadas pelo poder. O espaço é a ‘prisão original’, o território é a prisão que os homens constroem para si” (RAFFESTIN, 1980, p. 143 e 144).

Já a territorialidade adquire, também na perspectiva de Raffestin (1980), um valor particular, pois reflete a “multidimensionalidade” da vida social nos territórios. A territorialidade seria resultado das relações sociais, do trabalho e da vida em sociedade em determinados espaços escolhidos para construir uma coletividade. Há, nesse entendimento, uma proximidade com a ideia de cultura. O próprio autor reforça que os homens ‘vivem’, ao mesmo tempo, “o processo territorial e o produto territorial por intermédio de um sistema de relações existenciais e/ou produtivistas” (RAFFESTIN, 1980, p. 158). Incluem-se aí as relações espirituais, afetivas, mas também a relação com a natureza que compõe o espaço da vida.

### 3.1 LUGARES DE FALA

Gayatri Chayatri Spivak (2010), em um antológico artigo publicado no periódico *Wedge*, primeiramente em 1985, lança uma pergunta que serve para questionar as bases deste trabalho: “Pode um subalterno falar?”. Aplicada a esta pesquisa, esse questionamento suscita outras perguntas: de qual subalterno estamos falando? O subalterno quer falar? Se sim, para quem? A quem interessa — e a quem não interessa — que o subalterno fale? Qual seria o local de fala ideal? Quais territórios e territorialidades estariam implicadas?

A questão da fala do subalterno implica numa reflexão sobre a representação do sujeito do Terceiro Mundo na conjuntura do discurso ocidental. Sujeitos, inclusive, do campo, dos rincões do país, e também da periferia; sujeito embrenhado num ambiente social e econômico que privilegia determinados estratos sociais e, de forma arbitrária, impede que as classes menos abastadas exerçam a possibilidade de fala. E, por mais exacerbada que possa parecer essa ideia, a limitação da fala do subalterno não está sendo avaliada num ambiente de ditadura, despótico, e sim nas democracias modernas, baseada nas relações de poder construídas no cotidiano em que resta a grupos vítimas de opressão, a resistência. Seria possível, nesse ambiente de opressão à fala, a criação de espaços onde o subalterno possa ser ouvido e sua história não seja negada? Nossa hipótese é que sim, e que o cinema pode ser um espaço de fala para o subalterno; que as políticas públicas de inclusão audiovisual, implementadas especialmente a partir de 2003, têm permitido, em boa medida, que o subalterno possa falar, tenha voz.

Uma constatação de Spivak, logo de partida, é que as estruturas hegemônicas são montadas de forma a impedir que o subalterno fale. E, mesmo quando pensa que está falando,



o subalterno pode estar sendo enganado pela estrutura dominante, que dispõe de mecanismos para tanto. Com a ascensão do Partido dos Trabalhadores ao Governo, no ano de 2003, pelo menos duas situações confluem para que, em certa medida, o subalterno tenha voz: uma é a vontade popular, do subalterno, que encontrou no cenário político um ambiente propício para fazer emergir sua fala; a outra é a vontade política e de Estado, já que as forças que assumem o poder a partir de 2003 passam a se mostrar dispostas a enfrentar certos setores hegemônicos — no que tange especialmente o audiovisual. Já problematizamos essa questão, no capítulo anterior, ao tratar da ideia de campo, do jogo de poder e de interesses. O próprio Bourdieu (2005) desenvolveu o conceito de violência simbólica, onde identificou formas culturais impostas e aceitas como normais.

Subalterno, então, é aquele cuja voz não pode ser ouvida. São camadas excluídas do mercado, da representação política e legal e alijadas da possibilidade de compor o estrato social dominante. O subalterno, para a autora, não é qualquer sujeito marginalizado. A própria Spivak é um exemplo de fala do subalterno. Indiana de nascença, país onde foi criada e educada, ela precisou dominar o campo da pesquisa e das linguagens para ter a possibilidade de ter poder de voz dentro deste campo. “Esse acidente de nascimento e de educação me proveu um sentido do cenário histórico, um domínio das linguagens pertinentes que são ferramentas úteis” (SPIVAK, 2010, p. 48). A autora cursou ensino fundamental, médio e a pós-graduação na Índia. Era a “subalterna” do europeu e do americano, como ela mesmo dizia. Era uma “outra”, que não nasceu num local estratégico de fala, mas conseguiu se colocar no lugar de fala após ter domínio da linguagem, das ferramentas de pesquisa e de conhecimento do campo. A autora se constituiu, dessa forma, a própria representação de um subalterno que encontra lugar de fala.

É isso que acontece, por analogia, no campo do cinema, quando um jovem de periferia ou do interior estuda, entende a linguagem, domina a técnica e, assim, passa a se posicionar no lugar de fala e conquista espaço no campo. A novidade, nesses dois casos (da autora e do jovem cineasta), não é o lugar de fala, e sim o falante (SPIVAK, 2010). O lugar de fala continua sendo a tela de cinema (no caso dos novos cineastas) e o artigo acadêmico (no caso da pesquisadora). O que muda é que, nesses casos, foram criadas condições sociais e econômicas para que esse lugar de fala fosse ocupado pelo que a autora chama de “subalterno”. Essas condições sociais são criadas em programas como o Revelando os Brasis e a Mostra Nacional Cinema e Direitos Humanos, como veremos à frente. Nos chamados países de Terceiro Mundo, como o Brasil, os subalternos são afetados pela invisibilidade e por questões da representação política e social de toda ordem; estão mais suscetíveis a experiência da opressão e solapados pelos interesses hegemônicos que direcionam benesses a determinados grupos sociais (SPIVAK, 2010).

Também estão mais distantes de viver em territorialidades onde prevalecem a cidadania e a consolidação dos direitos humanos.

Segundo Spivak, subalterno pode ser homens e mulheres, camponeses iletrados, os tribais, os estratos mais baixos do subproletariado urbano. Mas esses são apenas exemplos. Não é possível compreender as territorialidades e a dinâmica social dos povos subalternos, no entanto, sem considerar aquilo que os constitui os lugares que eles compartilham suas vidas e os ritmos sociais imbricados nisto; ou seja, seus territórios e territorialidade. O subalterno, quando consegue falar, muitas vezes passa a usar o meio de fala — o artigo acadêmico, o cinema — do dominante e, muitas vezes, com o discurso do dominante. Nesse sentido, a autora faz uma dura crítica aos seus colegas da pesquisa, mesmo os “colonizados”, que não conseguem fugir do discurso eurocêntrico.

Para Spivak, o subalterno, de fato, não foi colocado no mundo para poder falar. Não pode por que o imperialismo, o mundo machista, enfim, o dominante não deixa. Existem escapes, mas que são apenas escapes, como no caso dela própria. Tanto que, no último parágrafo do artigo, ela proclama: “O subalterno não pode falar. Não há valor algum atribuído à ‘mulher’ como um item respeitoso nas listas de prioridades globais. (...) A mulher intelectual como uma intelectual tem uma tarefa circunscrita que ela não deve rejeitar como um floreio” (2010, p. 126).

Numa conjuntura política e econômica estável, no Ocidente, o subalterno, caso queira falar, precisa ir atrás de um lugar de fala, mas este lugar não lhe é fornecido. As estruturas de poder estão montadas para manter o subalterno silenciado. Quando falamos de comunidades silenciadas, não estamos tratando apenas da ausência de meios de comunicação locais; são comunidades silenciadas por inteiro; suas identidades, suas origens, suas tradições, sua religiosidade, sua cultura. É um silenciamento completo. O audiovisual não vai resolver por completo problemas históricos de desigualdade, concentração de renda, exclusão, preconceito. Quando o audiovisual aparece na comunidade remota, abre-se, ao nosso entender, apenas uma fresta de luz.

O subalterno, supomos, também quer falar para ser ouvido pelo dominante. Mas também há limitações técnicas e de abrangência, como mostra um levantamento feito nesta pesquisa junto ao IBGE (2014).

Tabela 1 - Percentual de municípios com acesso a meios de comunicação e cursos de capacitação

<b>Equipamentos culturais e meios de comunicação</b>	<b>Abrangência</b>	<b>Cursos de capacitação</b>	<b>Abrangência</b>
TV aberta	99,9	Fotografia	6,8
Cinema	10,4	Cinema	5,0
TV comunitária	3,5	Vídeo	3,4

Fonte: IBGE (2014).

Nota: dados compilados e adaptados pelo autor

Os dados corroboram com o pensamento de Spivak (2010), sobre a limitação do poder de fala. Apesar da expansão do número de cinemas no país na última década, apenas 10,4% das cidades brasileiras possuem sala de exibição, segundo o suplemento de cultura do Perfil dos Estados e Municípios Brasileiros, divulgado pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE). Em 2005, 9,1% dos municípios tinham salas de cinema. Os dados mostram que boa parte da população ainda está limitada ao alcance da TV aberta, apesar dos avanços no campo audiovisual.

O fato é que, para falar, é preciso disputar um lugar de fala dentro do campo. Mas como disputar diante de uma força tão poderosa como a televisão, que invade 99% dos lares enquanto o cinema e a TV comunitária, juntos, não atingem nem 15% das residências? Ocorre que, ao fazer esse movimento de tentativa de fala, o subalterno provoca no campo tensões de toda ordem, promovendo deslocamentos simbólicos. Não cabe aqui limitar o poder de fala como se este não fosse capaz de modificar a estrutura do campo, até porque, como revela Zanetti e Reis (2017), o campo é móvel e move as estruturas ao seu entorno. Spivak (2010), nessa mesma linha de pensamento, nos leva a crer que o movimento, ou seja, a tentativa de fala já é, em si, uma forma de deslocamento e tensão. Não seria o caso de mensurar, dessa maneira, um valor de êxito do subalterno, mas entender os deslocamentos possibilitados por ele (esse “ele” também pode ser um conjunto de indivíduos, uma comunidade) dentro do campo.

Raffestin (1980) e Saquet (2015), como veremos à frente, também entendem que o subalterno (não necessariamente usando esse mesmo termo) tem capacidade de transformar seu entorno, sua territorialidade, seu lugar de moradia, por meio da execução da sua fala e das disputas abertas nas relações de poder.

### 3.2 TERRITORIALIDADE E PODER

De acordo com Santos (2002, p. 70), a cultura de massa, incluindo a mídia hegemônica, está a serviço do capital internacional, produzindo certa homogeneização e sufocamento da cultura popular: “o mercado vai impondo, com maior ou menor força, aqui e ali, elementos mais ou menos maciços da cultura de massa, indispensável, como ela é, ao reino do mercado, e a expansão paralela das formas de globalização” econômica, financeira, técnica e cultural. Seguindo este mesmo argumento, Muniz Sodré (2002) aponta que a afinidade da mídia de massa com o território tende a ser regida, em última instância, pelo mercado (em sua mediação publicitária). “Mas entra também em cena um sem-número de variáveis, que obriga levar em conta uma difusa demanda simbólica das classes economicamente subalternas” (SODRÉ, 2002, p. 55 e 56). Santos (2002) também considera que os veículos de massa produzem símbolos que, direta ou indiretamente, estão a serviço dos interesses do capital. “Frente ao movimento social e no objetivo de não parecerem envelhecidos, (os símbolos) são substituídos, mas por uma outra simbologia também fixa: o que vem de cima está sempre morrendo e pode, por antecipação, já ser visto como cadáver desde o seu nascimento” (SANTOS, 2002, p.71).

Harvey (1993, p. 272) acusa a hegemonia capitalista no espaço de relegar “a estética do lugar quase para a última posição da pauta”, sendo esse um impeditivo para que o subalterno tenha voz nas regiões onde os veículos de comunicação atuam a serviço do mercado. Os argumentos de Harvey apontam para a lógica do dinheiro global agindo, através da mídia, para neutralizar as vozes subalternas e as atividades de resistência dentro dos territórios. É um modelo hegemônico construído para o subalterno não ter voz e “planejado para ser, em sua ação individual, indiferente ao seu entorno” (SANTOS, 2002, p. 52). Na era da globalização, o cinema nacional tem enfrentado diversos problemas frente à concorrência norte-americana e problemas por conta da hegemonia da televisão brasileira no mercado de audiovisuais. Segundo Caldas e Montoro (2006), a TV no Brasil conta com o sucesso das telenovelas, que se tornaram produtos por excelência da divulgação da cultura brasileira e exercem ainda acirrada concorrência com o cinema e, em particular, aos filmes brasileiros.

É interessante notar que nos modelos norte-americano e europeu, as políticas voltadas para o cinema estabeleciam uma ligação entre a televisão e a indústria cinematográfica. Essa vinculação não ocorreu no Brasil, o que até hoje gera dificuldades na obtenção de recursos para o setor. As políticas brasileiras para o setor de audiovisual não buscaram a integração entre a televisão e cinema gerando, ao contrário, uma improdutiva concorrência entre ambos, o que afetou negativamente seu desenvolvimento (CALDAS E MONTORO, 2006, p. 268).

Toda produção, seja ela física ou intelectual, relacionada ao campo do trabalho ou da elucubração, acaba por cumprir o papel de reconfigurar ou interferir nos territórios e territorialidades (SAQUET, 2015). Um filme, uma obra de arte ou a construção de um prédio, cada qual com suas particularidades, são obras humanas inseridas no campo da territorialidade e dos territórios. Da mesma forma, o discurso, a linguagem e a espiritualidade também compõem o bojo da atividade humana no território. Cada produção e cada ação humana carrega intenções, carrega sentidos. Essas ações no território estão envoltas em relações de poder. Podemos considerar, então, que territórios são campos de relação de poder, de disputa e tensões. E essas tensões, segundo esses mesmos autores, são acirradas na era da globalização. Não dá para pensar em um espaço de vida completamente harmônico, onde a vida flui sem intempéries. O próprio cinema, ao tratar dos dramas, das frustrações, dos prazeres e desprazeres humanos, acaba por representar nossas tragédias, nossas relações dotadas de sentido.

Segundo Raffestin (1980), toda produção, por causa de todas as relações que envolve, se inscreve num campo de poder. Produzir uma representação do espaço já é uma apropriação, um ponto de vista, uma disputa em torno do controle da interpretação daquele espaço. “Qualquer projeto no espaço que é expresso por uma representação revela a imagem desejada de um território, de um local de relações” (RAFFESTIN, 1980, p 144). Saquet (2015) trabalha a ideia de espaço para chegar ao conceito de territorialidade — e o espaço, também de acordo com sua avaliação, é dotado de relações de poder. O autor afirma que o poder opera de forma singular nos diferentes espaços, da mesma maneira que os diferentes espaços têm experiências singulares com os processos de comunicação midiática. O espaço é pensado, nesse sentido, não apenas do ponto de vista das localizações e distâncias, mas também da perspectiva das redes de circulação e comunicação. Não é difícil imaginar, nesse sentido, que uma comunidade do interior do Espírito Santo e um bairro nobre da região metropolitana de São Paulo, por exemplo, recebem, processam e ordenam os processos comunicativos cada um à sua maneira, com suas particularidades. Afinal, cada região tem uma cultura e um território que lhe permite ter uma visão de mundo diferenciada (SAQUET, 2015) e absorver, também de maneira diferenciada, o conteúdo que chega por meio das telas.

Essa noção sobre como os diferentes territórios assimilam os processos comunicativos na era da globalização é importante pois este estudo questiona exatamente o poder e a comunicação no Brasil complexo, das diferentes culturas e territorialidades. Quando o governo faz a opção de levar, por meio de políticas públicas, cinema para diferentes regiões do país, fica explícito que a política de Estado tem como objetivo atingir públicos que antes não tinham acesso a tais produções; eram territorialidades muito mais receptoras do que produtoras de

conteúdo audiovisual, invisibilizadas, subalternas, sem escapes de faça. É como se a política de Estado levasse em conta, segundo a perspectiva de Saquet (2015), que o poder da comunicação é exercido nas famílias, no mercado, nas associações, nas instituições e significa também influência ideológica e vigilância.

Raffestin (1980) observa que tanto as relações existenciais como as produtivistas são relações de poder, visto que há interação entre os atores que procuram modificar tanto as relações com a natureza como as relações sociais. “Os atores, sem se darem conta disso, se auto modificam também. O poder é inevitável e, de modo algum, inocente. Enfim, é impossível manter uma relação que não seja marcada por ele” (RAFFESTIN, 1980, p. 159). Raffestin ainda traz um exemplo de como modelos de comunicação são estabelecidos para favorecer determinados atores na sua situação de poder. Cabe aqui citá-lo na íntegra:

A cartografia moderna apareceu na Renascença. Seguiu portanto de perto o nascimento do Estado moderno. Muito rápido, se tornou um instrumento de poder e do "Poder". Essa cartografia privilegiou uma "sintaxe" euclidiana que certamente não deixou de contribuir para modelar os comportamentos do poder. Essa sintaxe é muito eficaz, pois só mobiliza três elementos fundamentais: a superfície ou o plano, a linha ou a reta e o ponto ou momento do plano. É da combinação desses elementos que resultam as imagens ou as representações do espaço. A eficácia desse sistema sêmico reside também no fato de que se trata de um puro jogo estrutural que transcende os objetos representados, mas que preserva seus contatos, suas relações. Esse puro jogo estrutural satisfaz as necessidades de representação durante muito tempo e pode-se mesmo perguntar se aos axiomas do jogo não corresponderia, ou não teria correspondido, um sistema não explicitado de axiomas que governaria o uso do poder no espaço. A projeção sobre um espaço qualquer E de um sistema a é preciso fazer corresponder a projeção de um sistema de intenções de poder que se molda sobre o primeiro. A delimitação de um território, o controle de pontos, de ilhas, de cidades etc. e o traçado de rodovias, de vias etc. não surgem de uma axiomática euclidiana traduzida em termos de relações de poder? Não somente estamos tentados a dizê-lo, como o afirmamos! (RAFFESTIN, 1980, p. 145).

Cabe, diante desse exemplo, reforçar que a ideia de tempo também entre nas disputas de poder. Afinal, Santos (2010) e Raffestin (1980), assim como outros autores trabalhados até aqui, também entende o tempo como um sistema complexo de relações de poder, fruto também da subjetividade humana e tratado de maneira diferente e idiossincrática por cada territorialidade.

### **3.2.1 As nuances dos territórios**

Para tratar de cinema no interior do país, ou mesmo nas favelas e quebradas, outro conceito que se faz necessário discutir é o de temporalidade. Em “Por uma geografia das

territorialidades e das temporalidades”, Saquet (2015) destaca que a questão do tempo muitas vezes é negligenciada nos estudos da área. Costuma-se valorizar sobremaneira nessas pesquisas as mudanças mais intensas, as novas tecnologias, “as modernizações, em detrimento dos fatos, fenômenos e processos mais lentos inerentes às continuidades econômicas, políticas e culturais materializadas nos territórios” (SAQUET, 2015, p. 22). O Revelando os Brasis, por exemplo, realizou ao longo de seis edições quase 200 filmes em municípios brasileiros como menos de 20 mil habitantes. Ao analisar, mais à frente, as conexões territoriais presentes nos vídeos frutos deste programa, não poderemos deixar de ponderar a questão da temporalidade. Afinal, é previsível — e isso será analisado mais à frente — que filmes idealizados, roteirizados e produzidos por moradores de pequenos municípios levem em conta o cotidiano temporal dessas localidades. Isso acontece porque, no interior, o trânsito caótico, o barulho das sirenes e a fumaça das indústrias não costumam, pelo menos na maior parte dos casos, compor as cenas cotidianas desses moradores. Qual seria o sentido de colocar barulho de buzina na minha trilha sonora se minha cidade não tem mais que 50 carros? (Ou mesmos nem tem carros, como é o caso de um curta rodado na Ilha de Marajó, no Pará, na terceira edição do Revelando).

Saquet (2015) considera que cada territorialidade muda ou permanece no tempo conforme características de cada grupo e classe social. É algo que ele denomina de situação espaço-temporal. “Cada territorialidade é fluída e plural, contém hierarquias e redes de circulação e comunicação controladas pelas empresas multinacionais” (SAQUET, 2015, p. 38). Já Raffestin (1980) faz uma crítica à definição de territorialidade “*lato sensu*”, que, observa ele, procede de uma problemática relacional. Dessa forma, para definir uma territorialidade, na visão do autor, não bastaria identificar indivíduos que pertencem a determinada coletividade. O autor observa que a vida é tecida por relações, e daí “a territorialidade pode ser definida como um conjunto de relações que se originam num sistema tridimensional sociedade-espaço-tempo em vias de atingir a maior autonomia possível, compatível com os recursos do sistema” (RAFFESTIN, 1980, p. 160).

Milton Santos (2015) considera que o mundo da “lentidão”, em poucos séculos, se tornou no mundo da “fluidez”. Até meados do século XIX, a compartimentação e a solidariedade presumiam certas condições, quase sempre relacionadas ao território: “uma economia territorial, uma cultura territorial, regidas por regras, igualmente territorializadas, na forma de leis e de tratados, mas também de costumes” (SANTOS, 2015, p. 83). Hoje, ainda de acordo com Santos (2015), vivemos um mundo da rapidez e da fluidez. Mesmo a região amazônica do Brasil — que há poucas décadas era considerada isolada, onde viviam apenas nativos, garimpeiros e madeireiros — hoje é considerada inteiramente afetada pelas

transformações globais. A internet conectou boa parte dos jovens; as rodovias, as hidrovias e os aeroportos escoam os produtos locais e trazem as tecnologias dos grandes centros. A própria produção cinematográfica, objeto deste estudo, só é possível nessas regiões devido a essa “fluidez e rapidez” que caracterizam o mundo contemporâneo. Segundo Santos (2015), trata-se de uma fluidez virtual, proporcionada pelos novos sistemas técnicos, sobretudo os de informação, mas também de um tipo de fluidez que o autor chama de “efetiva”, utilizada no exercício da ação pelas empresas e instituições hegemônicas.

Essa fluidez advém, em boa medida, da atuação do capital internacional. Os atores que estão à margem desse capital também aproveitam desse fluxo em busca de atender suas próprias demandas. As hidrovias que escoam o minério, a madeira e o açaí, no interior do Pará, são os mesmos acessos — às vezes as embarcações também são as mesmas — utilizados pelos moradores. Mas a população fica apenas com a “sobra” da globalização. O progresso chegou para os donos do capital, mas modificando estruturalmente a vida e as relações nessas regiões remotas. O que acontece, por exemplo, quando moradores da Ilha do Marajó, no Pará, se articulam, vão a Belém (capital do Estado) e comprar adereços e equipamentos para fazer um filme sobre a cultura local? Estão se embrenhando em fluxos que não foram pensados para eles. Isso porque, segundo Santos (2015), a fluidez aparece no imaginário e na ideologia como um bem comum, quando na verdade apenas alguns atores têm a possibilidade de utilizá-la. O mundo da fluidez é desfrutado prioritariamente pelas instituições públicas, nacionais, intranacionais, internacionais e empresas privadas.

Ainda segundo Milton Santos (2015), as regiões agrícolas e rurais do país apresentam hoje grande vulnerabilidade, face à ‘modernização globalizadora’. Longe dos grandes centros, cidades do interior do país se tornaram abertas ao capitalismo internacional, por meio do agronegócio chamado de ponta, mas alargou-se porém as diferenças sociais e os problemas relacionados à ausência dos aparatos do Estado brasileiro nessas regiões. “Desse modo, enquanto o urbano surge, sob muitos aspectos e com diferentes matizes, como lugar de resistência, as áreas agrícolas se transformam agora no lugar da vulnerabilidade” (SANTOS, 2015, p. 92). O autor toca no ponto do Brasil que, apesar de remoto, mostra-se conectado aos processos econômicos globais, por meio das exportações de commodities e do mercado global. A mecanização da produção agrícola acentua o êxodo rural e o desemprego e as drogas atingem numa velocidade incrível os municípios antes isolados, ao passo que problemas centenários como a concentração fundiária e a falta de uma política pública voltadas ao campo estão longe de ser solucionados. O campo, assim como a cidade, é afetado por inteiro pelo processo de globalização; sendo que o campo, diferente da cidade, parece ficar apenas o ônus desse



processo. “Examinando (...) manchas isoladas em outros estados, verifica-se que o campo modernizado se tornou praticamente mais aberto à expansão das formas atuais do capitalismo que as cidades” (SANTOS, 2015, p. 92).

Ainda sobre o caráter temporal da territorialidade, Raffestin (1980) observa que a territorialidade de um siciliano, por exemplo, é bem constituída pelo conjunto daquilo que ele vive cotidianamente: relações com o trabalho, com a família, a autoridade política etc. A territorialidade, dessa forma, é efeito de causa internas, mas também externas. Há a parte interna da territorialidade, o núcleo denso, em certo sentido, e a parte externa, aquela imposta pelos atores não sicilianos. A territorialidade siciliana é uma longa luta para preservar uma identidade, uma diferença, e uma luta esgotante contra o norte da Itália. “O poder piemontês não obliterou a identidade siciliana, também não modificou sensivelmente as relações ancestrais mas, ao contrário, bloqueou a evolução da territorialidade e, ao mesmo tempo, foi modificado por essa relação exaustiva” (RAFFESTIN, 1980).

Da mesma forma, não podemos dizer que um território quilombola no interior do Espírito Santo seja constituído apenas por meio de relações internas. A territorialidade, mais que um núcleo imutável, é resultado das conexões que tal comunidade faz com o mundo exterior. O quilombola vai à escola na cidade, recebe conteúdo midiático de massa, busca tratamento de saúde na capital do estado, enfim, vive sua territorialidade mas também está em constante contato com outras redes e territórios. Por isso, apesar das comunidades guardarem certa “essência”, que o autor chama de núcleo, a territorialidade não se restringe, como vimos, ao que sai de dentro: é uma eterna troca, que envolve interior e exterior da territorialidade.

Para Saquet (2015, p. 42), “a formação das redes de circulação e de comunicação contribui diretamente na formação dos territórios, tanto nas relações internas como externas”. Os territórios resultam do processo de construção histórica. Saquet (2015) reforça que há gigantescas “máquinas”, no mundo atual, produtoras de signos. “A territorialidade é cada vez mais fluída, alargada, desterritorializada e globalizada numa sociedade plural” (SAQUET, 2015, p. 37). Uma particularidade do mundo globalizado diz respeito ao modo como seus atores mais poderosos se apropriam dos fluxos informacionais como forma de deter o poder. Milton Santos (2015), em seu livro “Por uma outra globalização”, traz um tópico denominado “violência da informação” para tratar exclusivamente dessa questão. Segundo Santos, as novas condições técnicas deveriam permitir a ampliação do conhecimento no planeta. O que acontece, de fato, é que, nas condições atuais, “as técnicas de informação são principalmente utilizadas por um punhado de atores em função de seus objetivos particulares” (SANTOS, 2015, p. 39). É o entendimento de que a informação, veiculada em larga escala, nos meios de comunicação

de massa, servem a interesses puramente econômicos e particulares. É como se as territorialidades “remotas” fossem tratadas como alheias aos processos de comunicação. “O que é transmitido à maioria da humanidade é, de fato, uma informação manipulada que, em lugar de esclarecer, confunde. Isso é mais porque, nas condições atuais (...), a informação constitui um dado essencial” (SANTOS, 2015, p. 39).

Ao tratar de território, na era da globalização, também estamos tratando de território ameaçado (SANTOS, 2015). As relações sociais, cada vez mais efêmeras e voltadas a questões materiais, obedecem, segundo o autor, a lógica do dinheiro e do capital. É deste mundo, perverso nas relações, que estamos tratando neste estudo.

No mundo da globalização, o espaço geográfico ganha novos contornos, novas características, novas definições. E, também, uma nova importância, porque a eficácia das ações está estreitamente relacionada com sua localização. Os atores mais poderosos se reservam os melhores pedaços do território e deixam o resto para os outros (SANTOS, 2015, p. 79).

### **3.2.2 Novas territorialidades**

Segundo Martinuzzo (2017), a internet ocupa, no mundo atual, posição privilegiada na tessitura cotidiana, o que nos estimula a tentar enxergar os territórios e territorialidades que emergem no ciberespaço, seja por suas conexões, conteúdos e infindáveis possibilidades de construção de comunidades, de formação de redes e relações que muitas vezes são constituídas num ambiente totalmente descolado do mundo físico. “Aqui se pode falar de ciberterritórios e ciberterritorialidades, afetos à vivência articulada no ciberespaço, uma ambiência surgida da interconexão computacional, numa rede de relações interpessoais mobilizadas pela comunicação digital” (MARTINUZZO, 2017, p. 14).

São os territórios midiaticizados, também chamados de infoterritórios. “Trata-se de amálgama de territorialidades, nos quais as vivências atadas às superfícies físicas se conjugam à experiência conectada ao tecido narrativo-comunicacional para criar um continuum territorial específico” (MARTINUZZO, 2017, p. 15).

O momento atual, das novas tecnologias e possibilidades de formação de redes, parece, então, propício ao surgimento de novas territorialidades. Lemos (2007) usa o conceito de mídia locativa para caracterizar um conjunto de tecnologias e processos info-comunicacionais cujo conteúdo informacional vincula-se a um lugar específico. Locativo é uma categoria gramatical que exprime lugar, como “em”, “ao lado de”, indicando a localização final ou o momento de uma ação. As mídias locativas são dispositivos informacionais digitais cujo conteúdo da

informação está diretamente ligado a uma localidade. “Trata-se de processos de emissão e recepção de informação a partir de um determinado local. Isso implica uma relação entre lugares e dispositivos móveis digitais até então inédita” (LEMOS, 2007, p. 1).

Esse conjunto de processos e tecnologias caracteriza-se por emissão de informação digital a partir de lugares/objetos:

Esta informação é processada por artefatos sem fio como GPS, telefones celulares, palms e laptops em redes Wi-Fi ou Wi-Max, Bluetooth, ou etiquetas de identificação por rádio frequência, RFID<sup>4</sup>. As mídias locativas são utilizadas para agregar conteúdo digital a uma localidade, servindo para funções de monitoramento, vigilância, mapeamento, geoprocessamento (GIS), localização, anotações ou jogos. Dessa forma, os lugares/objetos passam a dialogar com dispositivos informacionais, enviando, coletando e processando dados a partir de uma relação estreita entre informação digital, localização e artefatos digitais móveis. Várias empresas, mas também artistas e ativistas, têm utilizado a potência das mídias locativas como forma de marketing, publicidade e controle de produto, mas também como escrita e releitura do espaço urbano, como forma de apropriação e ressignificação das cidades<sup>5</sup>. As funções informacionais são diversas, como veremos a seguir: realidade aumentada móvel, tracing/mapping, geotags e anotações. (LEMOS, 2007, p. 1 e 2).

As mídias locativas permitem que informações sobre uma determinada localidade sejam visualizadas em um dispositivo móvel, “aumentando” a informação. Dessa forma, o urbano não é a cidade, mas a alma da cidade, o conjunto das diversas forças que a compõem. “O urbano é o virtual da cidade, aquilo que emerge dos processos de industrialização, de racionalização das instituições, dos meios de comunicação de massa, das diversas redes sociais (técnicas, culturais, políticas, imaginárias)”, aponta o autor, que continua, na mesma página: “O urbano se atualiza na cidade e a cidade se virtualiza no urbano. Da atualização das cidades emergem processos urbanos virtualizantes” (LEMOS, 2007, p. 11).

O espaço urbano é um espaço socialmente produzido. Podemos dizer que a cidade é o espaço físico das práticas sociais e o urbano a invenção dessas práticas. Com as mídias locativas, as trocas informacionais não emergem nem dos meios de massa (rádio, TV, jornais), nem do ciberespaço acessado em espaços fechados (espaços privados ou semipúblicos), mas de objetos que emitem localmente informações que são processadas através de artefatos móveis. “Na ciberurbe, novas práticas de mobilidade comunicacional surgem criando novas relações sociais com o espaço” (LEMOS, 2007, p. 13).

Harvey (1993) compreende que a acentuada mobilidade espacial contemporânea corresponde a um enfraquecimento da importância da espacialidade para a vida social. Ainda segundo o autor, isso deflagra o fenômeno conhecido como desterritorialização. É a ideia de que os indivíduos passaram a ter à disposição meios acessíveis para se locomover no espaço

físico — o metrô, o carro, o avião —, mas também no território virtual. Não se pode imaginar que determinado indivíduo viva apenas naquela territorialidade onde ele está espacialmente localizado; a velocidade com que circula as informações, a internet, as redes sociais constituem um campo recente de infindáveis possibilidades de trocas sociais. As culturas são mais fluidas, permeáveis, o que traz a necessidade de se repensar o que se entende por territorialidade. Haesbaert (1994) faz uma crítica à compreensão de que os processos de abandono, de fuga, de modificação e destruição de regiões característicos da contemporaneidade correspondem a um “desaparecimento de territórios” ou mesmo a uma debilitação da mediação espacial nas relações sociais. Para ele, os territórios não estão desaparecendo, mas mudando de lugar constantemente, adquirindo outro sentido relacional. Nesse contexto o cinema, visto como ferramenta de poder e potência simbólica, deve ser pensado também como importante meio para intervir e reconstruir territorialidades. Daí, supomos, vem a importância da democratização do acesso à produção audiovisual, para que não tenhamos apenas uma elite privilegiada produzindo representações que a favoreça.

Nesse sentido, Castells(1999) destaca que processos de globalização e, em particular, o desenvolvimento das tecnologias de transporte e comunicação, têm acelerado a diminuição das restrições espaciais. Nesse cenário, a ideia de desterritorialização não decorre de uma efetiva extinção dos territórios, mas da dificuldade de reconhecer (ou de definir) os territórios múltiplos e descontínuos da atualidade. Ainda de acordo com Castells, isso impede o reconhecimento do caráter imanente da (multi)territorialização na vida dos indivíduos e dos grupos sociais. Assim, “mais do que a desterritorialização desenraizadora, manifesta-se um processo de reterritorialização espacialmente descontínuo e extremamente complexo” (HAESBAERT, 1994, p. 214), em que o enfraquecimento de alguns modos de controle espacial vem acompanhado do remodelamento, reforço ou criação de outras relações de poder que permanecem inscritas na espacialidade da vida social.

A dinâmica da globalização das economias, a transgressão e enfraquecimento das fronteiras nacionais obriga-nos a repensar a ordem do mundo e os sistemas de ordenação da realidade. Guimarães (2002) entende que o progresso e a expansão das tecnologias da comunicação, a circulação e troca frenética de informações e produtos, assim como a intensificação do fenômeno da hibridização cultural também são fenômenos que enfraqueceram as fronteiras físicas e abriram espaço para uma nova dinâmica das relações globais. Também surge o “questionamento dos centros hegemônicos (Ocidente, EUA) e a entrada em cena da ‘periferia’ do mundo, o fortalecimento do sentimento étnico e a luta das minorias, entre outros

aspectos mais” (GUIMARÃES, 2002, p. 8). É no bojo dessas transformações que a questão da territorialidade aparece como um lugar rico e pertinente de reflexão.

Ao discutir a comunicação mediada pela internet e as reformulações dos vínculos territoriais a partir das novas ferramentas tecnológicas, Fragoso (2011) traz à tona uma nova dimensão da territorialidade, partindo de uma análise do ambiente virtual contemporâneo, que, na visão dela, é um ambiente que deixa as trocas de informações mais fluidas. Analisa salas de chat, sistemas de rede social e mundos virtuais gráficos 3D. Apesar de partir de três espaços virtuais específicos, a pesquisa traz abarca novas experiências de criação ou participação em representações online de lugares físicos. É uma pesquisa importante, no período atual dos estudos da comunicação, por radicalizar com a ideia convencional de território, que deixa de ser entendido como mero espaço físico e passa a ser observado como desdobramentos da construção identitária de lugar, “que resultam em sentimentos de posse ou pertença e que são frequentemente acompanhados por um conjunto de regras ou leis que caracterizam a apropriação do lugar por alguém (ou algum grupo) que o domina” (FRAGOSO, 2011, p. 212). A ideia aqui não adentrar neste objeto (o virtual-online), mas apenas ressaltar que a dimensão territorial vai muito além de um espaço delimitado fisicamente e geograficamente.

Dessa forma, a autora entende espaços, lugares e territórios como indissociáveis, já que a materialidade dos espaços se organiza-se em lugares caracterizados geograficamente (por seus limites, não necessariamente materiais) e simbolicamente (por sua identidade e historicidade). “As relações que as pessoas estabelecem com os lugares podem conduzir à territorialidade” (FRAGOSO, 2011, p. 212). Os resultados do trabalho de Fragoso confirmaram uma vinculação identitária e utilitária do território com esse tipo de lugar virtual, indicando vinculações territoriais múltiplas e complexas “em função da acentuada mobilidade geográfica dos participantes de ambientes multiusuário online, além da constituição histórica e identitária que diferencia os lugares virtuais dos lugares físicos” (FRAGOSO, 2011, p. 211).

A ideia de territorialidade em rede dialoga com os estudos sobre territórios informacionais, de André Lemos (2007), que analisa áreas de controle do fluxo informacional digital na intersecção entre o ciberespaço e o espaço urbano.

O acesso e o controle informacional realizam-se a partir de dispositivos móveis e redes sem fio. O território informacional não é o ciberespaço, mas o espaço movente, híbrido, formado pela relação entre o espaço eletrônico e o espaço físico. Por exemplo, o lugar de acesso sem fio em um parque por redes Wi-Fi é um território informacional, distinto do espaço físico parque e do espaço eletrônico internet. Ao acessar a internet por essa rede wi-fi, o usuário está em um território informacional imbricado no

território físico (e político, cultura, imaginário, etc.) do parque, e no espaço das redes telemáticas (LEMOS, 2007, p. 14).

Diante desta citação, compreendemos que imaginar uma representação estável é imaginar a imobilidade, portanto a morte ou a entropia do ator. Falar em espaço virtual, segundo Lemos, não é afirmar que haja uma ruptura entre o espaço e sua representação, pois o espaço só existe em função dos objetivos intencionais do ator. Raffestin (1980) destaca que isso significa que, se há ruptura, esta só pode existir entre a informação que seria desejável no sistema de objetivos e a informação à disposição.

A consequência dessa ruptura se traduz no nível da ação, isto é, essa ruptura significará então uma relação de poder dissimétrica, pois os ganhos antecipados correm o risco de ser inferiores aos ganhos efetivamente realizados, considerando-se a energia investida no processo após a ação se verifica o valor da energia informada, cristalizada na representação (RAFFESTIN 1980, p. 147).

A territorialidade aparece, então, como constituída de relações mediatizadas, simétricas ou assimétricas com a exterioridade (RAFFESTIN, 1980).

Como já observamos, território não está necessariamente ligado a um espaço, a uma delimitação geográfica; da mesma maneira, a territorialidade também não tem, necessariamente, ligação embrionária com determinado espaço físico; pode se dar apenas no plano simbólico, como nos temas relativos ou vinculados a um discurso de inclusão social, direitos humanos e cidadania. Mas também há um aspecto físico importante a se abordar: as territorialidades para além do Brasil dos grandes centros. Quando se fala na democratização do audiovisual no Brasil, não se trata do audiovisual *stricto sensu*, já que no Brasil a TV é bem poderosa. Segundo Caldas e Montoro (2005, p. 253), a crise do cinema brasileiro contemporâneo tem sua origem na ampliação da alcance da TV, que passa a atingir todo o território nacional, “difundindo e hegemonizando as novelas como produto audiovisual nacional por excelência”. Segundo os autores acima citados, talvez os governantes não tenham notado que a indústria de audiovisuais também tem tido papel fundamental na disseminação de informações, consequentemente influenciando na arquitetura das decisões da economia mundial.

Apesar de algumas tentativas do cinema brasileiro serem bem sucedidas no campo da arte, no intuito de se tornar uma indústria, o mesmo sucesso não se obteve ainda, não se consolidando no campo da economia. Meta que já era difícil quando as tecnologias usadas em todo o mundo eram equiparáveis, ficou ainda mais complicada de se alcançar com o desenvolvimento tecnológico e o avanço do cinema americano. Esse processo de desenvolvimento tornou o cinema norte-americano hegemônico. Esse fato tornou o cinema nacional como um estrangeiro em sua terra natal (CALDAS E MONTORO, 2006, p. 267).

Todo esse processo tem dificultado o crescimento do cinema brasileiro, pois, apesar de não pairar dúvidas acerca da força e originalidade de sua matriz cultural, existem muitas diferenças das oportunidades e possibilidades que se abrem para os vários segmentos da indústria de produtos audiovisuais. O nível de qualidade e o número obedecem a lógica dos subsídios estatais existentes. Como resultado, a participação dos filmes nacionais na receita arrecadada nas bilheterias é pequena e, mundialmente, quase nula. “Existe, portanto, um grande potencial a ser explorado pela indústria de cinema nacional tanto na produção para o mercado doméstico como na exportação de filmes” (CALDAS E SANTORO, 2006 p. 269).

#### **4 REVELANDO OS BRASIS E A MOSTRA NACIONAL CINEMA E DIREITOS HUMANOS: AMPLIANDO OLHARES, REDEFININDO TERRITÓRIOS**

Este capítulo busca analisar, por meio de estudo de caso, dois programas brasileiros ligados ao campo audiovisual: Revelando os Brasis e Mostra Nacional Cinema e Direitos Humanos. Os dois projetos foram escolhidos porque nasceram no bojo de um país que passou a tratar cinema e audiovisual como política de Estado, como mostrado nos capítulos anteriores, e que, especialmente a partir da virada do século XXI, passa a destinar volumosos recursos para o fomento deste setor. Tanto o Revelando como a Mostra se propõem, em seus planos, editais e diretrizes, a servir como ferramenta de promoção à cidadania e aos direitos humanos. O Revelando os Brasis nasceu do Ministério da Cultura, enquanto a Mostra Nacional foi idealizada e é realizada pela pasta do Ministério dos Direitos Humanos. Mas são dois programas que, na essência, guardam a característica de serem voltados para os “brasis esquecidos”. Além de analisar do ponto de vista institucional esses dois programas, articulando-os com os autores até aqui estudados, buscaremos entender as dinâmicas internas de funcionamento de cada projeto. Para isso realizamos entrevistas com as coordenadoras da Mostra e do Revelando e analisamos os editais mais recentes dos dois programas. Nas entrevistas, organizamos os questionamentos em dois blocos de perguntas. O primeiro bloco tem como objetivo entender aspectos gerais de cada programa, e o segundo busca captar informações que tenham relação direta com os assuntos investigados nesta pesquisa de mestrado. As duas entrevistas foram feitas em períodos diferentes, sendo a primeira, com Beatriz Lindenberg, realizada em 10 de março de 2017 na sede do Instituto Marlin Azul, em Vitória. A segunda foi feita em 15 fevereiro de 2018, em Brasília, com Thais Lemos Ribeiro, da Coordenação-Geral de Educação em

Direitos Humanos da Secretaria Nacional de Cidadania, vinculada ao Ministério dos Direitos Humanos. Thais tem, dentre suas atribuições na pasta, coordenar a Mostra. A entrevista com ela foi feita por e-mail, diante da indisponibilidade na agenda dela para que os questionamentos fossem feitos de forma presencial. Também cruzamos dados disponíveis nos sites dos dois programas para saber até que ponto os dois projetos têm levado a fundo a tão proclamada, pelos governos recentes, democratização do audiovisual.

Segundo André (2005), o estudo de caso surge, na sociologia e na antropologia, ao final do século XIX e início do século XX. O principal propósito, nestas áreas, é o de “realçar características e atributos” da vida social. Depois de falar do mercado, do campo e do funcionamento estatal voltado ao audiovisual no país, a proposta agora é trazer esses dois casos para exatamente ajudar a “realçar” aspectos relevantes desta pesquisa. Para De Deus (2010), o estudo de caso não é um método específico de pesquisa nem apenas uma escolha metodológica. É, antes de tudo, uma forma particular de estudo e uma escolha do objeto a ser estudado. Por isso é fundamental, segundo o autor, conhecer o que se aprende ao estudar o caso: “é necessário um estudo da particularidade e da complexidade de um caso singular, o que leva a entender sua atividade dentro de importantes circunstâncias” (DE DEUS, 2010, p. 3). Ainda segundo André (2005), a primeira característica do estudo de caso é focalizar uma situação, um fenômeno particular. Isso faz deste método de estudo uma ferramenta adequada para investigar problemas práticos. Outra característica do estudo de caso, de acordo com De Deus (2010), é o fato deste método se basear, por excelência, na indução. Ou seja, em sua maioria, os estudos de caso se baseiam na lógica indutiva. “A heurística refere-se à ideia de que o estudo de caso ilumina a compreensão do leitor sobre o fenômeno estudado, podendo revelar a descoberta de novos significados, estender a experiência do leitor ou confirmar o já conhecido” (ANDRÉ, 2005, p.18).

Entendemos, assim, que uso dos estudos de caso nos ajudará a clarificar objetos, hipóteses e impressões lançadas no decorrer desta pesquisa de mestrado.

#### 4.1 REVELANDO OS BRASIS

O programa Revelando os Brasis surgiu em 2004, por meio da Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura, e faz parte de um conjunto de ações idealizadas com a finalidade de promover a democratização e a popularização do acesso aos meios de produção audiovisual. É realizado pelo Instituto Marlin Azul, de Vitória, no Espírito Santo, com patrocínio da Petrobras e em parceria com o Canal Futura (REVELANDO OS BRASIS, 2017).



Durante a preparação para entregar o produto audiovisual de 15 minutos, os autores das histórias selecionadas participam de oficinas preparatórias de Roteiro, Direção, Produção, Fotografia, Som, Edição, Direção de Arte, Direitos Autorais, Mobilização e Pesquisa. O curso tem 15 dias de duração, e é necessário porque a maior parte dos realizadores nunca teve contato com a realização cinematográfica. Muitos, inclusive, chegam ao curso de formação (realizado no Rio de Janeiro) sem nunca ter assistido a uma sessão de cinema. Depois de passar pela capacitação, os moradores retornam às suas cidades para colocar em prática o que aprenderam. É o momento em que membros da comunidade assumem funções dentro da equipe de produção, contribuindo para execução da obra. Após a edição e a finalização, as obras integram um circuito de exibição aberto e gratuito que percorre os municípios participantes e as capitais dos Estados integrantes da edição. Na foto abaixo, moradores de cidades com menos de 20 mil habitantes assistem aos filmes rodados pelo programa em um cinema itinerante montado, no interior do Nordeste, em praça pública com apoio do Petrobras:

Figura 1 - Exibição do filme do Revelando os Brasis edição III

Pessoas comuns podem virar cineastas, escrever histórias, gravar um filme e exibi-lo , Revelando os Brasis...

[Deixe um comentário](#)



Revelando os Brasis : inscrições até dia 30 de julho

Os moradores de cidades com até 20 mil habitantes tem até o dia 30 de julho para fazer a

Fonte: reprodução da internet / Revelando os Brasis

Para que mais brasileiros tenham acesso ao material, as obras e entrevistas com seus autores são apresentadas em um programa realizado pelo Canal Futura. Além disso, os vídeos são organizados em um Box de DVDs com distribuição gratuita entre os selecionados,

organizações sociais e culturais, bibliotecas públicas, Pontos de Cultura, universidades e cineclubes de todo o Brasil. Nas seis primeiras edições, participaram do projeto 200 cidades de todas as regiões do Brasil. Nas quatro primeira edições, 40 histórias foram selecionadas a cada ano do projeto, que é realizado em anos intercalados. Nas duas últimas edições, esse número caiu para 20 participantes por edição. O Concurso Nacional de Histórias para Realização de Filmes de Curta-Metragem em Municípios com até 20 mil habitantes tem por objetivo promover processos de formação e inclusão audiovisuais, por meio do estímulo à produção de filmes digitais. É direcionado a qualquer brasileiro ou brasileira que tenha no mínimo 18 anos completos, com interesse na atividade audiovisual, sem necessidade de experiência anterior na área (REVELANDO OS BRASIS, 2017). Ao revelar as singularidades dos Brasil, o Revelando os Brasis busca ser uma experiência de política pública que radicaliza, em todos os seus aspectos, o conceito de democracia cultural. Mergulha no país continental, mobiliza comunidades tradicionalmente excluídas das ações de governo, “disponibiliza tecnologias sofisticadas, inclui pessoas que vivem longe dos centros industriais nos processos de produção e de fruição audiovisuais, inicia essas pessoas no uso da linguagem mais importante do século XXI” (REVELANDO OS BRASIS, 2006, p. 9).

Para DA SILVA (2014), autora que estudou por quatro anos o Revelando os Brasis, a ideia que permeia o programa é a de que os sujeitos do interior, tais como moradores de regiões periféricas de grandes cidades, possam fazer parte do cenário audiovisual como realizadores, ou seja, que eles também tenham a possibilidade de contar as suas histórias e narrar seus cotidianos. “Nos projetos de oficinas de realização audiovisual, parece haver uma preocupação com o resgate de memória e de construção de diversos discursos identitários, no sentido de que essas identidades contadas audiovisualmente possam ser vistas” (DA SILVA, 2014, p 4). Abaixo, duas imagens (figuras 2 e 3) retiradas do site oficial do Revelando mostram como o programa buscar não só fomentar as identidades locais, como também dar visibilidade ao discurso deste fomento.

Figura 2 - Integrante do Revelando IV, o quilombola e produtor cultural Jurandir exibe equipamento de filmagem durante oficinas de capacitação no Rio de Janeiro

EDIÇÃO - ANO VI

### QUILOMBO MATA CAVALO (MT) VIRA CENÁRIO DE FILME NO REVELANDO OS BRASIS



Localizado no município de Nossa Senhora do Livramento (MT), o Quilombo recebe as gravações, entre sábado e segunda-feira (de 20 a 22/01), do filme "Vivenciando a Cultura do Quilombo Mata Cavallo", dirigido por Jurandir Amaral, morador da cidade selecionado na sexta edição do Revelando os Brasis.

A cerca de 50 quilômetro de Cuiabá, o quilombo Mata Cavallo tem uma história de resistência e luta pela terra que agora vai virar filme. Jurandir Amaral, produtor rural morador de Nossa Senhora do Livramento, dirige o filme "Vivenciando a Cultura do Quilombo Mata Cavallo", que será gravado de sábado (dia 20) a segunda-feira (dia 22). O documentário integra a sexta edição do Revelando os Brasis, que é realizado pelo Instituto Marlin Azul com patrocínio da Petrobras.

Fonte: reprodução da internet / Revelando os Brasis

Figura 3 - Integrante do Revelando IV, o quilombola e produtor cultural Jurandir exibe equipamento de filmagem durante oficinas de capacitação no Rio de Janeiro:

EDIÇÃO - ANO VI

### FOLCLORE TRADICIONAL DO TOCANTINS VIRA FILME NO REVELANDO OS BRASIS



A Sússia, manifestação cultural do Tocantins, ganha as telas do Revelando os Brasis. Dirigido por Lucrécia (TO), o filme foi gravado em uma comunidade quilombola de experiência de Lucrécia com a dança. Lucrécia é ansiosa à espera da equipe e começou as gravações, ficou surpresa da minha tia e me surpreendeu que eu conseguiria fazer as gravações.

Além de dirigir a obra audiovisual, Lucrécia fez o filme com depoimentos, narrou a história da família relacionada à Sússia e, além de diretora, eu acabei virando dançarina.

Fonte: reprodução da internet / Revelando os Brasis

O curso de formação do Revelando os Brasis no Rio de Janeiro tem duração de 15 dias. Depois de realizar o filme, os participantes retornam ao Estado fluminense, onde dão entrevistas e gravam programas de TV. O Revelando os Brasis tem como objetivo principal, segundo seu último edital lançado em 2017, promover processos de formação e inclusão audiovisuais, por meio do estímulo à produção de filmes digitais. "O projeto contribuirá para a formação de

receptores críticos e para a produção de obras que registrem a memória e a diversidade cultural do país, revelando novos olhares sobre o Brasil” (REVELANDO OS BRASIS, 2017). O programa praticamente não impõe restrições aos possíveis participantes, numa tentativa de ser (ou parecer) o mais democrático possível. Para concorrer, basta que o morador preencha alguns poucos dados necessários à inscrição e redija a história. O concurso aceita a inscrição de qualquer história real ou de ficção criada pelo concorrente. Somente histórias originais podem concorrer. As inscrições podem ser feitas pelos Correios ou na internet. Após a edição e a finalização, as que obras integram um circuito de exibição aberto e gratuito que percorre os municípios participantes e as capitais dos Estados integrantes da edição. Dois caminhões com cinemas móveis saem pelo Brasil.

#### 4.1.1 Democratização: discurso e prática

Está presente nas plataformas oficiais do governo, desde a ascensão do Partido dos Trabalhadores à Presidência da República, em 2003, o discurso da necessidade da “democratização audiovisual” e da “radicalização” do acesso à cultura. Essa mesma democratização abriria espaço para fortalecimento dos processos de cidadania e prevalência dos direitos humanos (SENNA, 2004). Por meio de cruzamento de dados extraídos dos editais do Revelando os Brasis, buscamos entender em que medida o discurso da democratização e da inclusão foi colocado em prática. Para obter uma amostragem maior de dados, levantamos, no caso do Revelando, os números de todas as suas seis edições. Não é o objetivo desta análise cravar se tal projeto é ou não democrático; a intenção é apenas traçar um panorama da distribuição dos recursos, podendo inferir se o dinheiro que sai dos cofres do governo realmente tem contemplando as diversas regiões do país.

Tabela 2 - Média de projetos selecionados no Revelando os Brasis na região Norte

	AC	AM	RR	RO	PA	AP	TO	Média
<b>Municípios com até 20 mil habitantes</b>	15	29	13	34	42	12	129	39,14
<b>Projetos selecionados</b>	4	2	1	3	7	1	3	3

Fonte: IBGE e Revelando os Brasis (2017)

Nota: dados adaptados pelo autor

Tabela 3 - Média de projetos selecionados no Revelando os Brasis na região Nordeste

	MA	PI	CE	RN	PB	PE	AL	SE	BA	Média
<b>Municípios com até 20 mil habitantes</b>	128	199	90	140	193	83	62	51	248	132,66
<b>Projetos selecionados</b>	3	4	11	8	17	8	6	2	20	8,77

Fonte: IBGE e Revelando os Brasis (2017)

Nota: dados adaptados pelo autor

Tabela 4 - Média de projetos selecionados no Revelando os Brasis na região Sudeste

	MG	ES	RJ	SP	Média
<b>Municípios com até 20 mil habitantes</b>	765	42	27	398	285,5
<b>Projetos selecionados</b>	19	14	6	12	12,75

Fonte: IBGE e Revelando os Brasis (2017)

Nota: dados adaptados pelo autor

Tabela 5 - Média de projetos selecionados no Revelando os Brasis na região Sul

	SC	RS	PR	Média
<b>Municípios com até 20 mil habitantes</b>	231	395	310	312
<b>Projetos selecionados</b>	11	13	9	11

Fonte: IBGE e Revelando os Brasis (2017)

Nota: dados adaptados pelo autor

Tabela 6 - Média de projetos selecionados no Revelando os Brasis na região Centro-Oeste

	GO	MT	MS	Média
<b>Municípios com até 20 mil habitantes</b>	194	112	50	118,66
<b>Projetos selecionados</b>	2	4	6	4

Fonte: IBGE e Revelando os Brasis (2017)

Nota: dados adaptados pelo autor

O Marlin Azul, instituto responsável pela realização do Revelando os Brasis, afirma, nos editais de seleção, que orienta a comissão de seleção do projeto a “escolher representantes de todas as regiões brasileiras” (REVELANDO OS BRASIS, 2017). Ao fazer a tabulação das regiões e Estados participantes, percebemos que, de fato, as quatro regiões têm sido representadas. Contudo, ficou evidente que, mesmo após seis edições terem sido realizadas, continuou havendo regiões com pouquíssima participação. O Norte teve, ao longo das seis edições, o menor número de participantes selecionados. Foi responsável pela realização média de apenas três filmes por Estado. A segunda região menos contemplada, seguindo essa lógica da média de filmes por Estado, é o Centro-Oeste, como se pode aferir nas tabelas acima. Diante desta constatação, aparece por óbvio a seguinte pergunta: como pode um programa que diz buscar a democratização não contemplar, de forma satisfatória, justamente regiões mais afastadas dos grandes centros de produção audiovisual (Rio e São Paulo)? Não seriam essas regiões as que deveriam ser contempladas com o maior número de projetos selecionados?

Elaboramos uma equação para saber se essa média de filmes poderia significar uma baixa representatividade em algumas regiões. Levando em conta o critério da proporcionalidade (ou seja: a quantidade de municípios com 20 mil habitantes nos Estados dividida pelo número de projetos selecionados), descobrimos que é possível afirmar que foi seguida, em boa medida, a premissa da democratização. O Norte do país foi a região mais contemplada. Recebeu em média 1 filme para 13,04 municípios. O Nordeste vem em seguida, com 1 filme para cada 15,12 municípios; seguido por Sudeste (22,39), Sul (28,36) e Centro-Oeste, este último com um filme para cada 29,66 municípios. Essa compilação de dados revela que o Sudeste, apesar ter recebido mais filmes, é a região com o maior números de municípios com menos de 20 mil habitantes. Por isso, ao nosso ver, não dá para cravar que houve, ao longo das edições, privilégio ao Sudeste. Outra constatação é que todos os municípios contemplados têm menos de 20 mil habitantes, conforme estabelece o edital; portanto seriam, em geral, regiões com pouca possibilidade de acesso a atividades de cunho cultural.

É importante trazer esses dados pois, como vimos nos capítulos anteriores, apesar dos avanços alcançados no âmbito da descentralização dos investimentos, a produção audiovisual no Brasil ainda é altamente concentrada. Para atestar este argumento, basta observar os dados da ANCINE (2015), que mostram que, no período de 2008 a 2015, a produção e o lançamento de filmes no Brasil se deram, principalmente, nos estados do Rio de Janeiro (340 filmes lançados, o equivalente a 42,9% da produção nacional) e São Paulo (286 filmes lançados, o equivalente a 36,1% da produção nacional). O terceiro Estado com maior produção é o Rio Grande do Sul, com 38 filmes, responsável por 4,8% da produção nacional.

Ciente da concentração da produção audiovisual no Sudeste, ao tomar posse em 10 de janeiro de 2008, como secretário Nacional do Audiovisual, Silvio Da-Rin discursa sobre a necessidade de se viver um “novo” momento no cinema nacional. Na ocasião, o secretário disse que vinha presenciando, nos cinco primeiros anos do governo Lula, um período de “procedimentos republicanos, democráticos e transparentes, onde a sociedade como um todo é encarada como a beneficiária das políticas públicas, sem atendimento preferencial a regiões, setores ou clientelas privadas” (DA-RIN, 2008). O responsável pela pasta ressaltou, no discurso de posse, as três dimensões da cultura enfatizadas pela gestão do então Ministro Gilberto Gil: “como expressão simbólica da ampla diversidade de manifestações do povo brasileiro; como instrumento de inclusão social e fortalecimento da cidadania; e a cultura como atividade econômica capaz de gerar emprego e renda” (DA-RIN, 2008).

#### **4.1.2 “Espanto e descobertas”: Beatriz Lindenberg, do Revelando os Brasis**

Entrevistada na sede do Instituto Marlin Azul, em Vitória, a coordenadora do Revelando os Brasis, Beatriz Lindenberg afirma que a primeira edição do programa, lançado em 2004, foi uma “descoberta para todo mundo”. Na opinião dela, o idealizador do projeto, então secretário Nacional do Audiovisual, Orlando Senna, foi “muito corajoso”. “Foi uma pessoa que apostou. É um cara muito aberto, muito experiente. Eu vi no Orlando um jeito muito consciente de gerenciar uma pasta. Quando ele chegou, ele criou um projeto para o Audiovisual brasileiro” (LINDENBERG, 2017). Beatriz reconhece o Revelando como um projeto que nasceu no bojo de um conjunto de outras ações, realizadas na gestão do Ministro Gilberto Gil (2003 - 2008), que visavam a democratização da comunicação e entendiam o cinema como importante ferramenta de política pública:

A ideia foi do Orlando. Ele tinha essa clareza de quais linhas ele queria desenvolver. Foi nesse contexto que nasceu o DOC TV e todos os projetos ligados à rede Cultura Viva. Foi a época dos núcleos regionais digitalizados. Foi a época do fortalecimento da TV pública e a época de mexer em pontos estratégicos da política de comunicação. Aí as grandes redes de TV bateram forte, porque eles (o governo PT) queriam outro marco regulatório da comunicação (LINDENBERG, 2017).

Sobre o processo de seleção, Lindenberg (2017) revela que, no decorrer do processo de escolhas dos projetos, na primeira edição, se deparou com dois brasis: “Por mais que as pessoas sejam do interior, descobri que existe um interior mais próximo e um interior muito remoto, que eu só acredito que existe porque estou no projeto. O segundo é tão distante, em outro tempo, outro espaço, outro jeito de fazer as coisas” (LINDENBERG, 2017). Logo no ano de 2004, o

governo lançou uma cartela de projetos criados pela secretaria do Audiovisual. Na avaliação de Beatriz, o Revelando os Brasis foi o mais capilarizado e, num certo sentido, “o mais radical”.

Foi quase um tiro no escuro. A semente do Revelando, ele (Orlando Senna) dizia, isso em 2004, é o mundo que cada vez vai ser mais audiovisual. Esse projeto, a ideia dele é promover um acesso ao Brasil dos interiores, ao Brasil plural. Orlando Senna dizia que ia ser uma iniciação de alfabetização ao audiovisual. ‘Ao invés de ter giz no quadro, a gente tem que oferecer esse primeiro acesso de alfabetização audiovisual. A gente precisa iniciar esse trabalho, porque o audiovisual está muito distante da maioria dos brasileiros’ (Citando Orlando Senna). Por isso que, na primeira versão do projeto, ele (Orlando Senna) tinha clareza de que seria um projeto de iniciação audiovisual. Ele tinha na cabeça que queria uma representatividade, que o dinheiro saísse da pasta dele, mas que seria um projeto robusto. O Orlando falava que a gente tinha que substituir a caneta por uma câmera (LINDENBERG, 2017).

Ao fazer uma pesquisa por meio de dados disponíveis no site do IBGE, a equipe coordenadora do Revelando os Brasis teve uma “surpresa” ao descobrir que, de todos os municípios brasileiros, mais de 4 mil tinham menos de 20 mil habitantes. “Foi um susto. O Brasil é feito de pequenas cidades. Foi uma surpresa para todo mundo. As pessoas que tinham acesso ao contato audiovisual, mesmo, estavam em poucas cidades” (LINDENBERG, 2017).

A relação de Beatriz com o Revelando começou um ano antes da primeira edição do projeto. Foi quando secretário do Audiovisual, Orlando Senna, tomou conhecimento do Marlin Azul por meio das atividades desenvolvidas pelo instituto ligadas ao campo do cinema, tal como projetos de inclusão de crianças no mundo da animação e o Vitória Cine Vídeo. “A gente já vinha, por uma afinidade, de uma proposta de um trabalho muito voltado ao benefício público. Todo o nosso olhar ao audiovisual sempre foi de promover acesso, de dar às pessoas a oportunidade de dar o primeiro passo dentro dessa linguagem” (LINDENBERG, 2017). O Marlin Azul foi, então, indicado para uma conversa prévia, junto com outros institutos, com a secretaria do audiovisual. Na ocasião, Orlando Senna apresentou um esboço do que queria com o projeto. “A gente fez muitas reuniões até chegar na conceituação do projeto. Ninguém se preocupava se ia sair bom filme, a gente não se atinou para isso. Depois a gente foi entender também a importância do resultado” (LINDENBERG, 2017).

A realização da primeira edição do Revelando foi cercada de desafios, lembra Beatriz. O primeiro deles foi traçar um plano de comunicação para apresentar o programa a essa “gigantesca” parcela de 4 mil pequenos municípios brasileiros.

Quando a gente chegou no número de 4 mil municípios, a gente só queria saber como ia chegar nesses 4 mil municípios. Aí criamos a estratégia de comunicação. Não é só chegar nos 4 mil municípios. Tem que sensibilizar as pessoas. ‘Que delírio, fazer filmes’. Durante a primeira divulgação, a gente desenvolveu uma boa relação com os Correios e conseguimos disponibilizar um ‘cartazinho’, e a ficha de inscrição em cada agência dos Correios com perguntas do tipo: ‘tem alguma história para contar? Quer fazer um filme?’ A gente não fez qualquer restrição. Era só mandar a história e uma comprovação de identidade. Foi um tiro no escuro. Ligamos para milhares de agentes



dos correios e eles colaboraram muito. Gente (funcionários) de agências dos Correios conhece todo mundo no interior. A gente pedia para eles incentivarem, para ter um filme na cidade. A gente contratou uma assessoria (de imprensa) só para rádio. Rádios universitárias, comunitárias, e a Voz do Brasil, porque as pessoas da roça escutam muito a voz do Brasil e essa é uma rádio que tem uma penetração bem forte nas regiões rurais, também divulgaram. A gente teve o luxo do Gilberto Gil ser o garoto propaganda do projeto. A gente não tinha orçado no projeto fazer uma vinheta, por exemplo. Também não tínhamos ideia de como fazer para o projeto ficar conhecido nacionalmente. Tinha essas duas preocupações: como chegar ao interior e como tornar o projeto importante a nível nacional, valorizar a marca. Fizemos um filme sem dinheiro com o Gil falando (LINDENBERG, 2017).

Além dos desafios internos para colocar o projeto de pé, a Secretaria Nacional do Audiovisual enfrentou resistência dentro por parte do próprio campo do cinema:

Primeiro a galera do cinema, mesmo, ‘meteu o pau’. Diziam que era uma coisa anônima, que isso é um projeto populista, que vai virar uma ‘vídeo cassetada’, que é um projeto só para ganhar voto, que é uma babaquice, que isso (o projeto) não tem em nenhum lugar do mundo. A crítica pesada talvez foi porque a gente ainda não tinha um discurso afinado do que era o projeto. A gente não tinha construído e divulgado um discurso ‘afinadinho’ do que era. As pessoas diziam que a gente queria revelar talentos. E não era isso o que a gente queria. É um projeto de formação? As pessoas saem formadas? Não é formação, é uma oficina mesmo. A pessoa não saia formada para o cinema. Só que o Revelando é muito mais do que a gente vê. Eles diziam que era uma coisa populista, que era só para dizer que era um governo democrático. E isso não era a galera coxinha, não. Eram os ciumentos, os que achavam que ia tirar dinheiro da produção audiovisual. Diziam: ‘qual é o país do mundo que tem 4 mil polos de cinema? Tem que ter polos de cinema’. Mas a proposta não era essa (LINDENBERG, 2017).

Beatriz revela que a “semente” do filme Saneamento Básico (Jorge Furtado, 2007), inclusive, surge como uma crítica ao Revelando os Brasis. O Giba de Assis, que roteirizou longa 1h52 e fez parte da comissão de seleção do Revelando os Brasis, admitiu isso:

Ele mesmo (Giba de Assis) foi um que criticou o projeto. Inclusive foi lendo o projeto que surgiu a ideia de fazer o filme (Saneamento Básico). Nasceu da crítica ao projeto. Depois ele disse que teve uma visão equivocada. Me disseram isso ‘na lata: isso vai virar uma vídeo cassetada’. Aí deu certo no primeiro ano, e as pessoas foram vendo o resultado (LINDENBERG, 2017).

Para participar do processo de seleção do Revelando, na primeira edição, bastava o candidato comprovar que morava numa cidade de menos de 20 mil habitantes, ter uma carteira de identidade e ter uma “boa história” para contar. “A gente queria um selecionado que pudesse disseminar aquela ideia na cidade; um selecionado que pudesse ser um multiplicador. Trazer para a cidade dele uma possibilidade grande para as pessoas, para as histórias” (LINDENBERG, 2017). A coordenação do Revelando teve a preocupação de não colocar muitas restrições à inscrição, com medo de dificultar o acesso das pessoas. Por outro lado, isso fez com que a equipe de seleção se deparasse com um “amontoado de carta”, sem saber direito

quem estava por trás daquelas histórias. Tinham em mãos apenas o documento de identidade das pessoas. Nem mesmo a profissão dos candidatos a equipe de seleção sabia.

É uma dificuldade muito grande selecionar as histórias. A gente não tem um regulamento. A gente tem as normas do que não fazer. As histórias geralmente não são bem escritas. Mas não é um concurso literário. Não importa muito se a história está bem escrita, se ela está pesquisada. A ideia é escapar das armadilhas. Se a gente pega uma história que é muito bem escrita, é uma armadilha pesada (LINDENBERG, 2017)

Na segunda edição do Revelando, no ano de 2005, a coordenação optou por fazer adaptações ao regulamento.

O curso é muito intensivo, são aulas que adentram o dia todo. Então não podia ser uma pessoa sem condições de saúde, por exemplo, para poder aguentar o dia todo. A gente colocou um critério; que a pessoa tinha que ser alfabetizada. Aconteceu casos de pessoas que não tinham a noção de que tinham que mergulhar fundo por tanto tempo. Agora a gente liga e fala que a pessoa está pré-selecionada, e que precisa ter disponibilidade de tempo. Teve casos de a gente mandar telegrama. A gente faz tudo para peneirar e saber quem merece, mesmo. Tomamos essa decisão depois que um senhor de 80 anos, que não sabia ler, foi selecionado. Teve caso de um selecionado que não conhecia chuva. Isso não é problema. A maioria nunca viu o mar, nunca voou de avião, nunca andou de escada rolante. Gente que morava onde não tinha luz. Nada disso era problema. Mas saber ler e ter condições de fazer as oficinas era algo necessário para as próximas edições (LINDENBERG, 2017).

Beatriz reforça que, para o Orlando Senna, não importava se o roteiro do filme fosse uma poesia ou uma história. Não importava se o resultado fosse ficção, documentário ou animação: “O negócio dele era o acesso. A gente foi aprendendo, edição após edição, como fazer o programa. Não tinha uma regra. A regra era a iniciação das pessoas do interior no mundo audiovisual” (LINDENBERG, 2017). A coordenadora afirma que mantém contato com muitas pessoas que participaram das primeiras edições do projeto:

Nossos caminhões (de cinemas móveis) percorrem mais de 30 mil quilômetros pelo Brasil. Temos contato com muitas. A gente sabe das transformações pessoais e coletivas da cidade. O caso do Seu Brilhantino (personagem de um filme da primeira edição) ilustra bem isso. Ele era o ‘Velho do Saco’ na cidade, aquele homem doido. O Brilhantino passou a ser, após o filme, a pessoa que leva aquilo para aquela cidade. Que leva o brilho e a magia para lá. Houve uma transformação na vida dele e na vida dos moradores e realizadores. O Brilhantino virou ‘o cara’ da cidade. Ele criou três filhos na caverna. A cidade passou a olhar ele com outros olhos. O filme significou para a cidade muita coisa. E olhar da cidade virou do avesso. Ele virou um ‘popstar’. Depois (da realização do filme) muitas tevês o procuraram (LINDENBERG, 2017).

No primeiro ano, lembra Beatriz, a maior preocupação era com as oficinas. “A gente não tinha essa preocupação do que seriam os filmes. Quando os primeiros filmes chegaram, caiu a ficha: ‘isso é cinema’. Tem filme bom e filme ruim. Especialmente no primeiro ano, teve muito filme bom e filme ruim também” (LINDENBERG, 2017). Uma estratégia para tornar o Revelando conhecido no interior, mas também importante dentro do campo do cinema, sendo

relevante também no eixo Rio-São Paulo, foi exibir o catálogo de filmes do projeto por meio de alguma TV pública.

Eu tinha bastante noção de que a gente não podia, especialmente no primeiro ano, colocar isso na televisão sem uma moldura do projeto. No primeiro ano a gente não tinha essa visão dos resultados. Eu achava muito importante que o espectador soubesse quem fosse o diretor. Então a gente encontrou no (Canal) Futura um parceiro fantástico. Aí a gente propôs o programa. 15 minutos de filme e 15 minutos de entrevista. Para o país conhecer o que era o programa. Isso deu a oportunidade de a gente reunir todo mundo de novo (Os realizadores, no Rio de Janeiro, para a gravação do programa). E o Futura paga isso (LINDENBERG, 2017).

#### 4.2 MOSTRA NACIONAL CINEMA E DIREITOS HUMANOS

A Mostra Nacional Cinema e Direitos Humanos é realizada pelo Ministério dos Direitos Humanos, sendo considerada uma das estratégias do Governo Federal para contribuir para a formação de uma “nova mentalidade coletiva” para o exercício da solidariedade e do respeito às diversidades. Na carta de apresentação da última edição da Mostra (realizada no ano de 2017), a então ministra de Estado dos Direitos Humanos, Luislinda Valois, justifica que promover a cultura e a educação em Direitos Humanos no Brasil é contribuir para a construção de um país mais igual:

(...) pois trabalhamos na promoção da garantia da igualdade na diversidade, promovendo a desconstrução de estereótipos de cunho étnico-racial, de identidade de gênero e orientação sexual, de idade, religião, situação social, econômica e cultural, e os relacionados a pessoas com deficiência, transtornos e altas habilidades/superdotação, pessoas idosas, população em situação de rua, povos indígenas, quilombolas, ciganos, população ribeirinha, varzanteiros, pescadores, povos e comunidades tradicionais de matrizes africanas, população em privação de liberdade, migrantes e refugiados, entre outros públicos em situação de vulnerabilidade (VALOIS, 2017, p. 2).

Em sua carta, a ministra, mesmo sendo parte de um governo que sucede o petista, mantém o discurso da necessidade de inclusão; assume o discurso da defesa dos povos quilombolas e indígenas e demonstra enxergar, no cinema, uma possibilidade de valorização da cidadania e dos direitos humanos. Podemos observar que, apesar da mudança na gestão, o discurso não mudou em essência. A própria Mostra, que foi lançada nos governos petistas, foi mantida pelo governo atual por causa de uma “cobrança” do campo dos direitos humanos (Valois, 2017).

Desde 2006, quando foi lançada, a Mostra Nacional exibiu cerca de 400 filmes sobre Direitos Humanos. Os filmes também são organizados em Mostras Temáticas, das quais se destacam temas como: igualdade na diferença, o direito à memória e à verdade, o cinema indígena e a promoção dos direitos de crianças e adolescentes. Segundo Valois, a Mostra promove, neste mosaico, a diversidade das expressões culturais do país como Direito Humano:

E também promove o acesso ao audiovisual para pessoas com deficiência, ao incluir os recursos de closed caption e audiodescrição em parte de sua programação. Frente a uma realidade de violações dos Direitos Humanos, com destaque para a juventude negra, uma ação de promoção dos Direitos Humanos, como a Mostra Cinema e Direitos Humanos, se torna um instrumento ainda mais valioso de diálogo e de transformação (2017, p. 3).

Uma das premissas assumidas neste estudo, que baseia-se, não por intuição própria, mas pelos autores até aqui elencados, é que a democratização do acesso possibilita a visibilidade das diferentes culturas, manifestações culturais, e também mazelas sociais do país. Vale ressaltar que, ao dar espaço para essas manifestações “silenciadas” e ao permitir que o subalterno se expresse, já há, neste caso, uma possibilidade de fortalecimento da cidadania e dos direitos humanos por intermédio da participação. É isso que Valois (2017) quer dizer, ao nosso ver, no discurso de que a Mostra tenta dar espaço à “diversidade das expressões culturais do país como Direito Humano”.

A Mostra tem parceria com o Instituto Cultura em Movimento, Itaú – Unibanco e a Mauricio de Sousa Produções. É patrocinada, assim como o Revelando os Brasis, pela estatal brasileira Petrobras. O edital de seleção de 2017 diz que a Mostra aposta na diversidade de propostas, representada através de uma “vigorosa nominata de títulos”, que abordam desde questões de gênero a temas relacionados com representatividade, vulnerabilidade social, discriminação racial, direitos da população indígena, meio ambiente, direito da criança e do adolescente, entre outros de igual relevância e urgência. Os curadores elencaram filmes de produção recente, entre curtas, médias e longas, tanto no gênero documental quanto na ficção. Veja a análise da curadoria da Mostra Nacional sobre os títulos exibidos na edição de 2017 do projeto:

Se há títulos de diretores experientes, caso de Susanna Lira (*Intolerância.doc*) e Belisario Franca (*Menino 23*), também se identifica uma saudável aposta em trabalhos assinados por cineastas emergentes, ainda em início de carreira. Caso de *Lápis Cor de Pele*, curta de Victória Roque realizado no âmbito do curso de cinema da PUC-Rio, que reúne uma série de depoimentos de crianças e intelectuais (como os realizadores Joel Zito Araújo e Yasmin Thayná e a psicóloga Maria da Conceição Nascimento) para colocar em discussão a importância da representatividade na formação e no

reconhecimento da população afrodescendente, como forma de combate ao racismo. Ou de Depois que Te Vi, de Vinícius Saramago, sobre as andanças de um jovem deficiente que trabalha como entregador em uma farmácia e cujo cotidiano será radicalmente alterado a partir de um encontro com uma bela ciclista, numa trama com desfecho surpreendente. A denúncia sobre a ausência de políticas públicas em relação à população que sofre as limitações impostas pela deficiência física também está no centro do curta Carol, documentário de Mirela Kruel que tem como protagonista uma incansável militante pelos direitos dos cadeirantes. A militância também está no centro de filmes que abordam a luta pelos direitos da comunidade LGBT (eixo da Mostra Temática), com personagens complexos e inspiradores. Na seleção de longas, não há como não se impressionar com a impactante denúncia de Belisario Franca em Menino 23, que revela um episódio até então desconhecido, em torno da abominável experiência de eugenia realizada com meninos negros no interior de São Paulo na década de 40 por simpatizantes do nazismo. Ou da denúncia de abusos sofridos por mulheres de diferentes classes sociais em Precisamos Falar do Assédio, de Paula Sacchetta. Histórias que chegarão a plateias de todos os estados brasileiros, com potencial para despertar entre os seus privilegiados espectadores sentimentos como compaixão, empatia e indignação, cada vez mais necessários para enfrentarmos os tempos sombrios que nos espreitam (MINISTÉRIO DOS DIREITOS HUMANOS, 2017, p. 17 e 18).

Há, nos editais e textos oficiais analisados, um aparente sentimento, por parte dos agentes do Estado, de que a Mostra cumpre papel social e de valorização da cidadania e dos direitos humanos. Os textos oficiais ainda exaltam o fato de que, nos últimos anos, a produção imagética realizada por cineastas ligados aos Direitos Humanos tem crescido no país, marcada por abordagens estéticas e políticas. “O reflexo desse fenômeno pode ser visto na variedade de títulos e abordagens dos filmes inscritos a Mostra. O cinema desses realizadores contribui para o fortalecimento das lutas pelos Direitos Humanos no país” (MINISTÉRIO DOS DIREITOS HUMANOS, 2017, p. 40).

O último edital da Mostra, de 2017, diz que o objetivo principal do projeto é envolver o público situado fora dos grandes centros e não habituado ao consumo de bens culturais no debate sobre seus direitos, além de promover a ampliação do debate sobre cultura e educação em Direitos Humanos através da produção cinematográfica. Também é este um dos objetivos principais do Revelando. A exibição acontece nas 26 capitais brasileiras e no Distrito Federal, em cidades do interior do país, por meio de sessões gratuitas. Assim como o Revelando os Brasis, a Mostra aposta na atenção às regiões mais afastadas, aquelas que temos chamado de esquecidas, com a finalidade de propiciar acesso ao cinema às populações que antes não eram atendidas por esses recursos. Também é importante ressaltar que, nos capítulos anteriores, mostramos que todo o setor audiovisual se beneficiou dos investimentos do Governo, não apenas a parcela mais profissionalizada deste campo. O papel desempenhado pela aplicação de recursos públicos para o estímulo da cadeia produtiva do setor se traduz em números: R\$1.317.364.982,87 investidos apenas entre 2009 e 2014. O maior salto aconteceu entre 2009 e 2014, quando o volume de recursos liberados passou de R\$ 149,1 milhões para R\$ 356

milhões, um crescimento de 138,7%, totalizando investimentos de R\$1,3 bilhão no período (ANCINE, 2016).

Voltamos ao que Cesário (2007) diz, que cabe ao Estado não apenas aumentar volume de recursos, como acontece a partir de 2003, mas também diversifica-los. É isso que dá aos investimentos a chancela de política pública. Diversos projetos culturais, festivais de cinema e políticas de inclusão audiovisual surgiram no país, na medida em que foi diminuindo o custo da produção audiovisual (CESÁRIO, 2007). Ainda no último edital da Mostra, consta que podem participar quaisquer instituições e espaços culturais de todo o Brasil – cineclubes, pontos de cultura, institutos federais de educação profissional, científica e tecnológica, universidades, museus, bibliotecas, sindicatos e associações de bairros, por exemplo. A ideia, segundo os últimos editais, é que essas instituições estejam dispostas a realizar sessões com os filmes da Mostra a parcelas da sociedade que têm pouco ou nenhum acesso à cultura e conhecimento de seus direitos.

Essa tentativa de aproximação de populações esquecidas e da radicalização do acesso aparece como uma resposta diante da atuação agressiva do mercado audiovisual no plano internacional. A crítica de Marilena Chauí (2008) — de que a forma como tradicionalmente o Estado opera, no Brasil, o tratamento da cultura, provoca dependência do setor do audiovisual dos recursos públicos — pode deve ser suavizada em situações como esta, onde as comunidades beneficiadas são aquelas que nunca tiveram oportunidades de acesso; são regiões onde o cinema mais próximo está a centenas de quilômetros de distância. No caso da periferia, a barreira diz respeito a um abismo econômico e social que impede o acesso quase na mesma intensidade que as barreiras geográficas.

Mas Chauí (2008) também entende que em países como o Brasil, para competir neste cenário global, o desenvolvimento de políticas onde o Estado aparece como grande impulsionador do segmento é necessário e fundamental. O problema, segundo a autora, é que o Estado brasileiro tem tratado a cultura de uma forma claramente “antidemocrática”. “O Estado transformou a criação social em cultura oficial, para fazê-la operar como doutrina e irradiá-la para toda a sociedade” (CHAUÍ, 2008, p. 63). No Caso da Mostra, parece haver uma inversão a este argumento, por pelo menos dois motivos: 1) o conteúdo dos filmes têm propostas e temáticas específicas, que visam provocar reflexões sobre questões sociais pertinentes àquelas regiões; 2) a intenção é empoderar instituições e espaços de fala para que esses locais sejam espaços de resistência. Ou seja, a Mostra Nacional Cinema e Direitos Humanos tem viés específico de política pública voltada a parcelas específicas da população. O estado atua como indutor e também como fomentador do cinema em territórios e territorialidades que, sem apoio,

possivelmente teriam grandes dificuldades para promover a exibição e organização de um catálogo de filmes do tipo.

Assim como no Revelando os Brasis, para como concorrer à Mostra há poucas restrições. O que vale é a ideia da democratização e do acesso. Os responsáveis pelas instituições devem preencher uma ficha simples de inscrição no site da Mostra. Precisam também declarar que possuem espaço apropriado e acessível para a realização de sessões em formato digital, com audiodescrição e legendas em português. As despesas de envio do Kit Difusão são de responsabilidade da produção nacional Mostra.

A exibição dos filmes é feita em formato digital em até 1.000 instituições habilitadas. A instituição selecionada pode realizar atividades paralelas às sessões de exibição relacionadas à iniciativa, tais como: oficinas, debates, mostras regionais e locais, exposições e apresentações relacionadas a temas de Direitos Humanos. Os selecionados receberão o Kit Difusão, contendo obras audiovisuais cujo conteúdo contempla aspectos relacionados aos Direitos Humanos (MOSTRA NACIONAL CINEMA E DIREITOS HUMANOS, 2017).

#### 4.2.1 Democratização visualizada nos dados

Por meio de cruzamento de dados extraídos do edital de 2017 Mostra Nacional Cinema e Direitos Humanos, buscamos entender se, assim como no caso do Revelando os Brasis, o discurso do governo foi colocado em prática no projeto. Analisamos a distribuição geográfica das instituições selecionadas. Como o projeto não estabelece, no edital, nenhum corte relativo ao tamanho da população das cidades como critério para a instituição ser contemplada (como acontece no Revelando os Brasis, que determina que, para concorrer, o participante deve residir em município com até 20 mil habitantes), decidimos fazer a comparação entre números de entidades selecionadas nas capitais e em seus respectivos municípios do interior.

Tabela 7- Instituições selecionadas na capital e em municípios do interior na região Norte

	AC	AM	RR	RO	PA	AP	TO	Média
<b>Instituições selecionadas na capital</b>	1	1	1	1	1	2	2	1,28
<b>Instituições selecionadas no interior</b>	0	1	0	2	3	0	10	2,28

Fonte: edital da Mostra Nacional Cinema e Direitos Humanos

Nota: dados compilados pelo autor

Tabela 8 - Instituições selecionadas na capital e em municípios do interior na região Nordeste

	MA	PI	CE	RN	PB	PE	AL	SE	BA	Média
<b>Instituições selecionadas na capital</b>	28	4	6	1	2	11	3	2	10	7,44
<b>Instituições selecionadas no interior</b>	78	5	13	3	6	25	6	1	32	18,77

Fonte: edital da Mostra Nacional Cinema e Direitos Humanos

Nota: dados compilados pelo autor

Tabela 9 - Instituições selecionadas na capital e em municípios do interior na região Sudeste

	MG	ES	RJ	SP	Média
<b>Instituições selecionadas na capital</b>	13	7	67	11	24,5
<b>Instituições selecionadas no interior</b>	141	5	24	130	75

Fonte: edital da Mostra Nacional Cinema e Direitos Humanos

Nota: dados compilados pelo autor

Tabela 10 - Instituições selecionadas na capital e em municípios do interior na região Sul

	SC	RS	PR	Média
<b>Instituições selecionadas na capital</b>	3	1	6	3
<b>Instituições selecionadas no interior</b>	13	12	45	23,33

Fonte: edital da Mostra Nacional Cinema e Direitos Humanos

Nota: dados compilados pelo autor

Tabela 11 - Instituições selecionadas na capital e em municípios do interior na região Centro-Oeste

GO	MT	MS	Média
----	----	----	-------



<b>Instituições selecionadas na capital</b>	3	12	5	6,66
<b>Instituições selecionadas no interior</b>	22	9	2	11

Fonte: edital da Mostra Nacional Cinema e Direitos Humanos

Nota: dados compilados pelo autor

Tabela 12 - Quantidade de instituições selecionadas por regiões do Brasil

	<b>Centro-Oeste</b>	<b>Sul</b>	<b>Sudeste</b>	<b>Nordeste</b>	<b>Norte</b>
<b>Total de selecionados por região</b>	53	70	398	236	25
<b>Porcentagem em relação ao total do país</b>	6,77%	8,95%	50,89%	30,17%	3,19%

Fonte: edital da Mostra Nacional Cinema e Direitos Humanos

Nota: dados compilados pelo autor

Os dados, após compilados, mostram que as diversas regiões do país foram contempladas. Há também uma prevalência de exhibições em instituições selecionadas nos municípios do interior desses Estados. O Sudeste, no entanto, recebeu 50% dos kits de exibição. A pergunta que se faz é parecida com aquela feita no caso do Revelando: esse seria um indicativo de concentração dos projetos selecionados na região Sudeste? A princípio, levando em consideração a quantidade de instituição selecionadas, poderíamos dizer que houve essa concentração. Mas, ao relativizar os dados, optando pelo critério da proporcionalidade, é possível ter um outro entendimento. Primeiramente, há de se considerar que o Sudeste abriga 45% da população do país (IBGE, 2014); portanto seria de se esperar que, para contemplar toda essa população, fosse necessário um número maior de entidades exibidoras selecionadas nesta região específica do país.

Outra observação importante é que, no Sudeste, 75,37% das entidades contempladas estão sediadas no interior desses Estados. Ou seja, das 398 instituições selecionadas, apenas 98 eram das capitais (Vitória, Rio de Janeiro, São Paulo e Belo Horizonte). Mesmo assim, pelo menos 70% das selecionadas eram ligadas a ONGS, instituições não governamentais e cineclubes vinculados a regiões periféricas das capitais. Parte-se assim do entendimento de que

o subalterno e o silenciado também está na periferia das cidades e que as barreiras não são apenas geográficas, mas principalmente sociais e de classe (SANTOS, 2013). Temos o entendimento, dessa forma, que o discurso da inclusão e da democratização, presente nos editais, foi levado em consideração no momento da distribuição dos filmes e dos recursos feita pela coordenação da Mostra.

#### **4.2.2 “Necessidade de inclusão”: Thaís Ribeiro, coordenadora da Mostra Nacional Cinema e Direitos Humanos**

A coordenadora da Mostra Nacional Cinema e Direitos Humanos, Thaís Ribeiro, concorda que os ideais ligados à democratização do acesso ao audiovisual, são, em boa medida, executados no projeto. Ao ser perguntada sobre como o campo dos profissionais do cinema reagiram ao projeto, e se houve resistência e reação dentro do campo com o fato de parcela dos recursos públicos ser destinada à Mostra, Ribeiro, ao contrário de Beatriz Lindenberg, disse que “não há registro em relatórios ou avaliações sobre as edições da Mostra Cinema e Direitos Humanos a respeito de eventos desta natureza” (RIBEIRO, 2018). Thaís também concorda que o surgimento da Mostra Nacional Cinema e Direitos Humanos coincide com um momento político do país em que, especialmente a partir de 2003, o Estado brasileiro passa a considerar o fomento audiovisual como uma política de estado. Diz ainda que a Mostra pode ser considerada uma ação de divulgação, “com destaque para o audiovisual brasileiro, dado que a maioria das obras exibidas é nacional. Outro aspecto importante a ser considerado é a inclusão de recursos de acessibilidade” (RIBEIRO, 2018).

Para ampliar o alcance do projeto e levar cultura e debate sobre Direitos Humanos para locais em que a oferta de bens culturais é escassa, a Mostra é realizada desde 2013 em espaços culturais espalhados pelo Brasil e exterior, “assumindo um caráter descentralizador e democrático por meio do Circuito Difusão”, reforça Ribeiro:

Podem participar cineclubes, pontos de cultura, institutos federais de educação profissional, científica e tecnológica, universidades, museus, bibliotecas, sindicatos, associações de bairros, telecentros, unidades do Sistema S, dentre outros – e embaixadas e consulados brasileiros que se habilitem a exibir os filmes da Mostra a parcelas da sociedade que tem pouco ou nenhum acesso à cultura ou conhecimento de seus direitos (RIBEIRO, 2018).

Ao ser questionada sobre aspectos como o alcance da Mostra, a coordenadora afirma que, desde 2006, quando ocorreu sua primeira edição, o projeto expandiu em alcance e em escopo – da América do Sul para o Hemisfério Sul, e no Mundo, com exibição de obras de

diversas nacionalidades. Desde 2011, ocorre em todas as capitais do país e conta, desde 2013, “com iniciativa de difusão, com seleção de pontos de exibição em todo o país por meio de convocatória pública a cada ano, assumindo assim um caráter descentralizador e democrático” (RIBEIRO, 2018).

A Mostra foi criada em 2006 como uma das ações estratégicas da então Secretaria Especial de Direitos Humanos para celebrar o aniversário da Declaração Universal de Direitos Humanos, proclamada pela Assembleia Geral das Nações Unidas em 10 de dezembro de 1948. A garantia de continuidade da Mostra é uma das ações programáticas previstas no Eixo Orientador V “Educação e Cultura em Direitos Humanos” do Programa Nacional de Direitos Humanos. A realização da Mostra também está prevista no Plano Plurianual 2016-2019.

Já a seleção dos filmes que participam da Mostra Nacional Cinema e Direitos Humanos é realizada por meio de uma convocatória pública para apresentação de obras em cada edição. Segundo a coordenadora, também é “realizada busca ativa de obras de acordo com a temática selecionada a cada edição e o/a cineasta homenageado/a”. A respeito de como as temáticas são pensadas a cada ano, a coordenadora diz que isso é feito de acordo com questões prementes na pauta de direitos humanos. Ela exemplifica: “Na 10ª edição, realizada em 2015, o tema foi a promoção dos direitos de crianças e adolescentes, em virtude da comemoração dos 25 anos do ECA” (RIBEIRO, 2018).

Conceitualmente, a Mostra é uma das estratégias do Governo Federal para consolidação da cultura e da educação em Direitos Humanos. Tem como objetivo ampliar espaços de debate e discussão por meio da linguagem cinematográfica e contribuir para a formação de uma nova mentalidade coletiva para o exercício da solidariedade e do respeito às diversidades. “A iniciativa baseia-se no reconhecimento da conjunção entre cinema e Direitos Humanos como um instrumento efetivo na construção de uma cultura de Direitos Humanos, baseada na reflexão e na participação da sociedade” (RIBEIRO, 2018).

O público alvo da Mostra, segundo Thaís, é “universal”, e o circuito difusão tem como foco locais em que a oferta de bens culturais é escassa. Conforme o Edital de Chamamento Público nº 01/2017, publicado no Diário Oficial da União em 3 de outubro de 2017, a Mostra tem como base um núcleo de produção composto pelo Ministério dos Direitos Humanos e por organização da sociedade civil, selecionada pelo Edital. Conta com uma equipe de produção local em cada capital e com patrocinadores e entidades apoiadoras a cada edição.

A Mostra Cinema e Direitos Humanos é realizada por meio da captação de patrocínios e apoios a cada edição. Ao ser questionada sobre se a Mostra pode ser considerada como inserida no âmbito das políticas públicas, a coordenadora diz que sim. Thaís também foi

perguntada sobre o volume de recursos públicos destinado, atualmente, para a realização anual do projeto e sobre como comportou a evolução desses recursos ao longo das edições. Se resumiu a informar que os valores por edição podem ser consultados nos editais de chamamento público para realização de cada edição. Disse ainda que, conforme o edital de chamamento Público nº 01/2017, publicado no Diário Oficial da União em 3 de outubro de 2017, a estimativa para a produção da 12ª edição é de R\$ 2 milhões.

#### 4.3 REVELANDO E MOSTRA: PROPOSTAS ENGAJADAS

Há, nos dois projetos escolhidos como estudo de caso, diferenças estruturais em suas formas de organização e difusão; têm fontes de financiamento diferentes, têm públicos variados, mas, na essência, nasceram de um mesmo contexto de país e têm, como alvo, o mesmo perfil de brasileiros: aqueles “esquecidos”. Vamos ao resumo dos editais dos dois programas:

Tanto o Revelando como a Mostra têm como objetivos comuns promover reflexão sobre as realidades locais e regionais, levando para, o campo audiovisual, comunidades e agentes que estão fora dos eixos tradicionais do cinema. O Revelando tem como objetivo específico a formação audiovisual, e a Mostra visa promover o debate dos Direitos Humanos, não tendo caráter de formação. Ao analisar os editais, percebemos que os dois programas também têm propostas de inscrição parecidas quanto à acessibilidade dos participantes; sem muita burocracia, possibilitam o acesso de agentes e comunidades sem muita informação e nem mesmo acesso à internet. O que diferencia os dois programas no quesito da seleção é o fato de primeiro selecionar pessoas e, o segundo, instituições. Os dois projetos também partem do princípio da democratização para traçar suas propostas de exibição, privilegiando atores e regiões que não tinham fácil acesso a esses bens culturais.

A Mostra Temática 2015, por exemplo, faz referência à criança e ao adolescente como sujeitos de direitos, trazendo sete filmes com diferentes abordagens e perspectivas para essas fases da vida. A coordenação da Mostra considerou que aquele era um momento bastante oportuno para tratar do assunto, já que no ano de 2015 era comemorado os 25 anos de criação do Estatuto da Criança e do Adolescente (ECA). Já a equipe do Ministério entendeu que era o momento de discutir avanços e riscos de retrocesso nos direitos garantidos a partir de lutas históricas – como a possível redução da maioridade penal (MINISTÉRIO DOS DIREITOS HUMANOS, 2015).



Fonte: reprodução da internet / site da Mostra

Para a 10ª Mostra Cinema e Direitos Humanos, foram selecionados filmes que contam não somente histórias, mas também narrativas do real:

A linguagem cinematográfica permite o debate de ideias, fatos e relatos acerca da temática dos direitos de crianças e adolescentes a partir de diferentes percepções e realidades, envolvendo públicos com diversos conhecimentos e que nem sempre têm a oportunidade de refletir sobre a situação dos jovens, sendo essa uma importante ferramenta para (re)conhecer os vários pontos de vista. Por meio dos temas apresentados é possível enxergar o outro e, ao mesmo tempo, refletir acerca de si e de seu meio, revelando, portanto, não só a dupla função do cinema como também da arte em si: encantar e refletir (MINISTÉRIO DOS DIREITOS HUMANOS, 2010, p. 47).

O documentário “500 – Os Bebês Roubados Pela Ditadura Argentina”, de Alexandre Valenti, recupera tanto a dor e o horror, quanto a esperança dos familiares das crianças sequestradas durante os sete anos de ditadura militar argentina. Diferentemente, “A Visita” traz a temática da criança que recebe a visita do seu verdadeiro pai, que foi morar no exterior quando aquele ainda era muito pequeno. “Pele Um Real”, curta de Aline Guimarães, propõe uma reflexão acerca dos jovens vendedores nos sinais, comuns ao cotidiano de todos os que transitam pela cidade. “Numa Escola de Havana”, de Ernesto Daranas, e “O Contador de Histórias”, de Luiz Villaça, por sua vez, trazem o debate mais em voga acerca dos direitos da criança e do adolescente – a redução da maioridade penal.

Ambos os filmes provocam o espectador ao trazer a narrativa de personagens marginalizados e de como suas vidas foram influenciadas pelos aparatos estatais que, eficientemente ou não, devem proteger e socializar a criança e o adolescente para a vida em sociedade. Outra temática frequente, a obesidade infantil, é abordada em “Muito Além do Peso”. Já “A Alma da Gente” enfoca como a arte tem o poder

transformador para a juventude e, consequentemente, para toda uma sociedade (MINISTÉRIO DOS DIREITOS HUMANOS, 2010, p. 47)

A Mostra também exibiu títulos como *Índios no Poder*. Sem representante no Congresso Nacional desde a redemocratização, os povos indígenas “sofrem golpes da Bancada Ruralista” aos seus direitos constitucionais, diz o próprio texto da Mostra. O filme conta a história do cacique Ládio Veron, filho de uma liderança Kaiowa Guarani executada na luta pela terra. Veron lança candidatura a deputado federal nas Eleições 2014, sob ameaças do Agronegócio no Mato Grosso do Sul. Contra a PEC 215, seu slogan de campanha é “terra, vida, justiça e demarcação” (MINISTÉRIO DOS DIREITOS HUMANOS, 2010).

Já os filmes do *Revelando os Brasis* têm um tempo e uma estética próprias. Apesar de os curtas-metragens terem em geral 15 minutos, as histórias se desenrolam sem pressa, como se imitassem a vida pacata do interior. As igrejas e monumentos culturais das cidades estão presente nos vídeos, muitas vezes até fora de contexto e de forma engajada, numa nítida tentativa dos realizadores de valorizar a identidade e as tradições locais. Os moradores das comunidades (anônimos, trabalhadores, professores, pedreiros) são os protagonistas das histórias que se desenrolam. São pessoas que possivelmente nunca haviam sido filmadas e que agora veem suas falas em relevo. É um cotidiano diferente do retratado em “24/7: capitalismo tardio e os fins do sono” de Jonathan Crary (2014), que ressalta que no vai e vem frenético das cidades. Fatores como a expansão da eletricidade, a iluminação das ruas nas cidades e nas fábricas possibilitam que as populações urbanas avancem noite adentro com o trabalho. “O cotidiano é simultaneamente fugaz e indefinido demais para que possa ser imaginado como um campo de práticas contrárias aos códigos e instituições da modernização (CRARY, 2014. P. 30)”. Nos filmes do *Revelando*, parece haver uma exaltação ao local onde a história se passa e, também, onde os realizadores do filme vivem.

O *Revelando os Brasis* se passa nas cidades do interior do país, longe dos grandes centros, onde o cotidiano e as territorialidades têm contornos diferentes; a dinâmica do espaço-tempo é outra. A praça de uma pequena cidade, assim como suas igrejas e demais espaços de vivência, abrigam um conjunto de relações com suas peculiaridades e particularidades próprias. Ou seja, a praça do interior abriga um complexo social que se distingue da praça das metrópoles (SANTOS, 2013). E não seria difícil imaginar que o cinema do interior também tivesse suas próprias características e nuances.

Um dos filmes do *Revelando* conta a história do Seu Brilhantino, um senhor que foi morar numa caverna no Interior de Muqui, no Sul do Estado do Espírito Santo, depois de perder suas terras para um fazendeiro. Brilhantino entrou rapidamente no imaginário dos moradores

do município, sendo conhecido pelas crianças como “Velho do Saco”: o senhor corcunda que perambula pelas ruas da cidade com um saco de pano nas costas em busca de comida para levar para a caverna. Já no momento dos créditos iniciais, o diretor insere fala de crianças que contam como o “Velho do Saco” está situado no imaginário da cidade. Brilhantino é um personagem quase folclórico, está presente no cotidiano, nas rodas de conversa, no imaginário. A primeira imagem do personagem no filme é um close nos pés. Um plano sequência acompanha o senhor pela cidade, uma opção narrativa do diretor que, enquanto insere o personagem no filme, vai apresentando as ruas e cotidiano da pacata vila. Alguns cortes mostram imagens de arquivo do tradicional carnaval de rua da cidade, que é referência em festas populares. O filme não tem narrador. O próprio Brilhantino conduz a história, apresenta seu mundo, sua casa (caverna), trazendo o espectador para dentro a história. Brilhantino, apesar das condições precárias em que vive, não é apresentado como um coitado, nem é vitimizado no filme; é potente, proativo. Canta e faz versos, é um personagem vivo na memória da cidade, mas também forte na sua lida diária. Imagens de igrejas, bares, ruas cobrem o off dos moradores, que narram suas impressões sobre Brilhantino.

“Os Pomeranos” têm uma estética parecida. Tem como personagens moradores locais filhos de colonizadores da extinta Pomerânia, país encravado entre a Polônia e a Alemanha e que foi extinto após a Segunda Guerra Mundial. O filme começa com um senhor que, da janela de sua casa, canta uma música que remete à saudade que os colonizadores, ao chegarem à Vila, sentiam da terra natal. Jorge Jacob, um historiador e antropólogo local, foi quem se inscreveu no Revelando os Brasis para contar essa história. Como é recorrente nos demais filmes do projeto, as primeiras imagens do vídeo são takes abertos da cidade, seguidos por planos mais fechados e closes de moradores tratando de galinhas e animais na roça; enfim, retratam o cotidiano e o estilo de vida do povo que lá vive. A narrativa remonta ao passado e mostra as implicações da colonização na região. Sem narração, as inserções de texto ajudam a situar o espectador na história, um recurso narrativo usado para mostrar como aconteceu a formação daquele povo. O ambiente rural está presente nas cenas, com agricultores realizando a capina do café e ordenhando animais. Uma das inserções de texto avisa que, ao chegarem ao Estado, os pomeranos eram perseguidos por serem confundidos com alemães nazistas. Uma descendente contou no filme que “as pessoas chegavam à cavalo, batendo paus e quebrando e roubando tudo dos pomeranos”. Outro personagem relatou que eles eram perseguidos porque achavam que os pomeranos falavam com Hitler. É um filme feito em defesa do povo pomerano. No geral, os filmes do Revelando os Brasis não trata concretamente de temas ligados aos direitos humanos e à cidadania, apesar desses temas estarem implícitos. O que se vê

evidenciado, no Revelando, é o direito humano de se comunicar; de construir suas próprias imagens e dinamizar suas territorialidades por meio de uma ferramenta quase inédita na vida dessas pessoas: o audiovisual.

#### **4.3.1 Um parêntese necessário**

Citada brevemente, mas muito propositalmente, no início deste estudo, George Yúdice (2006) se mostra importante novamente nesta etapa da discussão, com a finalidade entendermos como o papel da cultura se expandiu como nunca para as esferas política e econômica. As políticas de Estado elencadas até aqui, de fomento ao audiovisual para regiões esquecidas e afastadas dos grandes centros, trazem consigo feições quase inevitavelmente entendidas como positivas. Mas não quer, o Estado e o governo, com essas políticas algo em troca? Lindenberg (2017) acusa os críticos do Revelando os Brasis de taxarem o programa como populista, realizado somente para ganhar voto e para dar aparência de democrático ao governo então vigente. Seria esta uma crítica (sofrida pelo projeto) totalmente vazia? Yúdice, é claro com várias ressalvas, diria que não. Ao fazer uma análise da cultura na era da globalização “acelerada”, buscando fugir do viés antropológico, ou da abordagem da cultura como distinção ou meio de vida, o autor diz que a cultura no nosso tempo, mais do que um meio de vida, deve também, e principalmente, ser entendida como um recurso. Ele afirma que, com o passar do tempo, as noções convencionais de cultura se esvaziaram muito. A cultura se tornou um pretexto para a melhoria sociopolítica e para o crescimento econômico. Ele mostra isso apontando para a distribuição de bens simbólicos no comércio mundial, como por meio de filmes e séries de TV. A própria definição de propriedade intelectual deu, segundo o autor, protagonismo à cultura no meio burocrático e político. A princípio, precisamos observar que a ideia de protagonismo não se refere a juízo de valor, como se esse protagonismo fosse algo bom ou ruim.

O autor chama a atenção para o fato de que a relação entre a esfera cultural e a política ou cultural não é nova, e nem inocente. A cultura é o veículo no qual a esfera pública emerge no século XVIII e, desde então, se tornou um meio de internalizar o controle social, como argumentam os estudiosos dos estudos culturais. Esse é um aspecto da cultura, como um recurso, que deve ser levado em consideração nesta discussão. A cultura pode gerar renda e turismo, artesanato. Mas também pode servir para o discurso de inclusão social. Toda vez que o governo investe em cultura, o faz com interesses, em meio a complexas relações de poder. O governo não é um ser isolado. Ao administrar recursos, faz escolhas, privilegia agentes e atores



em detrimento de outros e, como governo, tem interesses. Dessa forma a cultura é evocada na busca do desenvolvimento, uma discussão que está no plano da economia cultural.

O autor fala de culturalização da nova economia baseada no trabalho intelectual e mental e afirma que isso se tornou, com a ajuda das novas tecnologias de comunicação e da informática, numa nova divisão de trabalho. Ao nosso ver, programas como o Revelando os Brasis e a Mostra Nacional Cinema e Direitos Humanos guardam especificidades. Não estão no centro do mercado, nem das atividades econômicas do campo do cinema; são financiados com recursos públicos e não visam lucro, em sua essência. Mas, no aspecto do controle, há de se fazer uma avaliação mais cuidadosa. O governo, quando investe numa política pública, costuma querer tomar para si esse capital. Yúdice faz uma análise bastante ampla do caso americano, do contexto da exploração do discurso da cultura na Guerra Fria, mas deixa elementos para lá de suficientes para analisarmos o caso brasileiro. Muda o país, mas a engrenagem, o *modus operandi* dos governos é parecido. A culturalização também é baseada no gerenciamento de populações, em especial das populações marginais, para que o governos dão atenção com o intuito de dar a elas o sentimento de pertencimento a uma classe intelectual e pensante. Essas inferências são importantes para percebermos que as ações voltadas ao campo cultural não são inocentes, como já dissemos, nem despreziosas.

Como bem complementa Souza (2006, p. 26), já citado anteriormente, “a formulação de políticas públicas constitui-se no estágio em que os governos democráticos traduzem seus propósitos e plataformas eleitorais em programas e ações que produzirão resultados ou mudanças no mundo real”. Dye (1995) também acredita que o termo política pública, e por extensão políticas culturais, abarca tudo aquilo que o Estado decide ou não fazer. O Estado é considerado o indutor por excelência de políticas públicas e, por outro lado, a sociedade, com seus diferentes níveis de organização, é tida como portadora das demandas por tais políticas. Deubel (2002) também destaca que, em sociedades com valores fundados na democracia, cabe ao governo o papel de executor de políticas públicas. Não é o caso de ignorar os avanços, os méritos, mas há de se fazer essa relativização; é necessário que um governo não age sozinho; ele é cobrado, tem demandas a atender das parcelas da população que o colocou no poder por meio do voto.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Bill Nichols (2005) acredita que, na história do cinema mundial, a tecnologia nunca esteve tão acessível para o realizador que pretende contar as histórias que acontecem ao seu redor. O cineasta pode circular entre as pessoas, nas ruas, se passando quase por despercebido entre os sujeitos. “(...) adquiriram uma mobilidade e uma receptividade que lhes permitiram acompanhar o cotidiano dos atores sociais” (NICHOLS, 2005, p. 61). A popularização do acesso às câmeras de filmar não gerou consequências meramente técnicas. Afinal, estamos falando de pessoas que vivem nos territórios, compartilham experiências e têm visões diferentes de mundo. E as territorialidades “abarcam dinâmicas que implicam as relações sociais, políticas, econômicas e culturais e que trazem em seu cerne a questão das formas de organização da vida em comum, atravessadas pelo poder, pelo controle, pelas ritualizações, pela linguagem e a técnica” (REIS e ZANETTI, 2017, p. 220). O mundo presente, segundo essas mesmas autoras, caracteriza-se por processos de hibridização e de rompimento de fronteiras entre diferentes mídias. É um processo que envolve gêneros narrativos e diferentes modos de representação.

Raffestin (1980) constata que, neste processo de novas dinâmicas territoriais, toda imagem, ou seja, toda construção da realidade, é um instrumento de poder. Guimarães (2002) classifica “imagem” como uma forma simbólica inscrita em uma materialidade significativa e também diz toda imagem está ancorada em algo, é externa e tem existência fora do indivíduo particular. De natureza técnica ou não, imagens estão articuladas a distintos gêneros discursivos. É a ideia de que toda imagem, sob o olhar humano, é carregada de um sentido. Vemos esses sinais em “Vidas, saudosas lembranças”, último curta rodado pelo Revelando os Brasis em terras capixabas, no ano de 2015. Típico filme de histórias de personagens, o curta trabalha depoimentos de pessoas do interior do município de Águia Branca, região Noroeste do Espírito Santo, que perderam seus entes no passado recente. São relatos de sentimentos do presente baseados em experiências do passado. O filme opta por não recorrer ao típico herói; não existe o vencedor nem personagens centrais; os protagonistas são pessoas simples, que compõem o imaginário popular da cidade. Dessa forma, é um filme que fala para dentro da comunidade, numa forma de exaltação das pessoas comuns que já morreram. Segundo a sinopse do curta, “no infinito espaço entre o nascer e o morrer vive um traço particular de

experiências e emoções. A morte traz a dor que, com o tempo, acaba por se abrandar, permitindo viver a saudade e as lembranças”.

Entre a história de um e outro falecido, o diretor mistura poesia, música, encontra profundidade em histórias que parecem ser íntimas também da equipe de filmagem, que, como exigem as regras do edital, também devem ser moradores do município. As montanhas, as estradas vazias e o céu estrelado são takes de apoio e imagens de transição utilizados no filme. Um dos personagens, um jogador de futebol da comunidade conhecido como Gereba, não era jogador profissional; era apenas um morador comum da cidade que fazia muitos gols no time local. Deixou saudade depois que morreu. Os moradores choram quando se lembram do jogador, principalmente por seu caráter generoso e bondoso. Gereba se dedicava aos amigos e prezava pela solidariedade dentro do time. Gereba não jogou em nenhum time grande, mas até hoje é conhecido por todos na cidade. O diretor não conta a causa da morte de nenhuma das sete histórias de falecidos. Fala apenas, em tom poético, de saudade.

O que seria este filme senão um exemplo de deslocamento do simbólico dentro da dinâmica da territorialidade? É uma comunidade falando de si para si, mas também para o público externo. É um reviver de sentimentos e emoções, que envolve as tessituras e laços sociais íntimos de uma comunidade. É também um filme realizado à margem do campo, numa região sem tradição no cinema. Este exemplo encontra eco nas discussões de Raffestin (1980), Guimarães (2002), Reis e Zanetti (2017), por ser um filme que reaviva a territorialidade local e que dá voz ao subalterno (SPIVAK, 2010). Além de promover a inclusão de histórias até então silenciadas. A questão da fala do subalterno implica em entender que os sujeitos do campo, dos rincões do país, e também da periferia, são sujeitos imersos num ambiente social e econômico que privilegia determinados estratos sociais e, de forma arbitrária, impede que as classes menos favorecidas exerçam a possibilidade de fala. Subalterno é aquele cuja voz não pode ser ouvida. São camadas excluídas do mercado, da representação política e legal e alijadas da possibilidade de compor o estrato social dominante.

Dessa forma, apesar da enorme dimensão territorial do Brasil, é possível entender que projetos como o Revelando os Brasis e a Mostra Nacional Cinema e Direitos Humanos pavimentam espaços para que o subalterno tenha possibilidade de fala por meio da inclusão social proporcionada pelo audiovisual. O Estado, ao que parece, ao implantar suas políticas de popularização do audiovisual, não pretender retirar a representação do interior e da periferia das telas; quer apenas permitir que o Brasil distante, da periferia e do campo, tenha os mecanismos — câmera, estrutura, treinamento — para falar de si próprio. Não é uma espécie

de disputa, alimentada pelo Estado, entre dois polos do campo audiovisual. É quase a busca por um mundo ideal onde o subalterno possa, de fato, falar.

Segundo Roth (2005), a mutação técnica do vídeo implicou “também uma mutação da representação do homem e de sua relação com o mundo e com os outros” (2005, p. 28). Ela ressalta ainda que o barateamento da produção digital ampliou o acesso às câmeras portáteis e possibilitou certa emancipação dos produtores independentes. No caso do filme rodado na cidade de Águia Branca, a exemplo dos demais feitos no âmbito do Revelando os Brasis, as imagens, os takes e os planos sequência representam a dinâmica particular daqueles territórios e territorialidades; dialoga com espaço-tempo local e têm certa legitimidade para representa-lo, por serem filmes feitos por moradores locais. O argumento de Heller (2008), de que o homem já nasce inserido na vida no território, é importante neste momento do estudo. A vida no território é a vida do homem inteiro, ou seja, de todo homem, pois todos a vivem, sem nenhuma exceção. Então, quem nasce em uma cidade do interior, segundo o ponto de vista da autora, estaria envolvido por inteiro com tal território.

Como vimos, uma primeira consequência do barateamento das filmagens foi, por parte do Estado, o uso dessas tecnologias nas suas políticas públicas voltadas ao audiovisual, como exemplo o Revelando os Brasis e A Mostra Cinema e Direitos Humanos. É difícil imaginar um programa como o Revelando os Brasis sem este aporte, tendo que comprar películas para fornecer aos participantes do programa. Inexperientes, possivelmente gastariam rolos e mais rolos de filme para ter um produto final de 15 minutos. Quando o governo petista passa a tratar o audiovisual como uma política de Estado, ao assumir o poder 2003, já incorpora em seu discurso a facilidade das novas tecnologias. “Os nossos esforços são no sentido de radicalizar ao máximo o processo de descentralização das ações de audiovisual, promovendo uma inclusão inédita das regiões historicamente excluídas das políticas culturais”, dizia Orlando Senna (2005).

Não foi só a forma de captar e transmitir imagens que mudou com as novas tecnologias, mudou também a forma como essas imagens afetam a vida das pessoas. Mostramos ao longo desse estudo que a televisão não é mais a única forma de acesso a conteúdo nos rincões do Brasil; a TV continua presente, cada vez mais forte, hoje em 99,9% (IBGE, 2014) dos lares Brasileiros. Mas um fenômeno novo, das redes, das conexões, da internet, tem provocado uma mudança sem precedentes nos territórios e territorialidades. A vida se confunde entre o real e o virtual. A popularização do cinema, impulsionada por certa vontade inédita das forças do Estado, é só mais uma peça desse novo quebra-cabeças de conexões espaciais e territoriais. O mundo está em transformação acelerada com o processo de globalização. Demandas de

populações, que antes eram silenciadas pela limitação técnica da comunicação, hoje ganham visibilidade imediata nas redes.

Segundo Zanetti e Reis (2017), entre os múltiplos fluxos que atuam na constituição dos territórios, a comunicação se apresenta como paradigma organizador das relações, “seja como máquina operadora dos processos de circulação de ideias, discursos, valores ou riquezas” (p. 18 e 19):

Na atualidade vivemos um processo de aceleração tão violento que, muitas vezes, propõe a ideia de que não há mais territórios materiais ou simbólicos –, mas sim um constante processo de desterritorialização. Tal premissa só é válida se limitarmos a questão das territorialidades a uma concepção rígida, estática, inflexível. Como nos mostram os autores visitados nesse trabalho, territorialidades e territórios pertencem às dinâmicas sociais e se apresentam em permanente articulação e rearticulação, ganhando presença em diferentes substratos, em suas múltiplas durações. Desta forma, territórios são âmbitos de disputa e de poder, de controle e ocupação, de expressão e representação. (ZANETTI e REIS, 2017, 18 e 19).

É um fenômeno que estimula pesquisadores da Comunicação que estão empenhados a destrinchar as nuances desse mundo novo que bate à porta das sociedades conectadas e também daquelas que estão se conectando.

Os processos de cidadania e de fortalecimento dos direitos humanos, uma demanda forte das sociedades do nosso tempo, foram impulsionadas por esse novo mundo constituído de relações complexas. O audiovisual é apenas mais um canal. No primeiro capítulo deste estudo, levantamos a hipótese de que, em países com democracias mais amadurecidas, o direito à comunicação plural e diversa aparece como quesito necessário para a consolidação de uma sociedade com valores voltados à liberdade e à igualdade, e consequentemente mais interessadas na consolidação dos direitos humanos e da cidadania. Autores como Piovesan (2012) e Boaventura de Souza Santos (2012) apontam que os direitos humanos são umas das promessas principais do projeto da modernidade.

Bobbio (2004) destaca que, no mundo contemporâneo, a comunicação está imbricada na consolidação dos direitos essenciais para a vida coletiva. No Brasil, a luta pela cidadania e os direitos humanos é permeada pela busca pela democratização da comunicação. É, afinal, um processo histórico. O Revelando os Brasis, entendemos ao final deste estudo, não faz um discurso direto de defesa (como faz os editais da Mostra) da cidadania e dos direitos humanos. Há, nos filmes rodados no projeto, cenas, takes e narrativas explícitas de defesa desses pilares. Mas não é essa a única avaliação possível. O Revelando está a favor dos Direitos Humanos e da Cidadania não por causa de sua retórica oficial, que valoriza mais o potencial multiplicador

e de capacitação de jovens cineastas do interior; o Revelando não se pretende a ser um defensor da cidadania e dos direitos humanos de forma estrita. A valorização da cidadania e dos direitos humanos vem a reboque da democratização. Como supomos desde o início deste trabalho, a democratização da comunicação é uma porta aberta para a consolidação de direitos fundamentais. Peruzzo (2005), como mostramos no primeiro capítulo, afirma que, quanto mais houver comunicação, mais haverá participação e, quanto mais houver participação, mais possível será a consolidação dos processos de consolidação da cidadania e dos direitos humanos.

Simis (1996) e Kobol (2006) apontam que o Estado Brasileiro passa a encarar o audiovisual como importante ferramenta a ser utilizada em favor dos direitos humanos e contra as desigualdades materiais e simbólicas. O fato é que os números corroboram para esta afirmação. Esta pesquisa vasculhou documentos oficiais, editais, e informações de acesso público que demonstram que os investimentos no audiovisual triplicaram em pouco mais de uma década. E não foi só o aumento do volume de recursos que aumentou; aumentou também a participação, na recepção desses recursos, de parcelas da população que nunca haviam tido acesso à possibilidade realizar produções audiovisuais. Ainda estamos longe de viver um período onde as populações das deferentes regiões do país tenham acesso livre à produção e distribuição de conteúdo. Isso é uma utopia. Mas também não vivemos mais um mundo onde o acesso a uma câmera de filmar era privilégio de uma minoria.

Fazer um filme deixou de ser algo exclusivo de uma elite dita intelectual e economicamente mais favorecida; passou a ser coisa da favela, do interior, dos rincões. Essa, não entanto, não deve se tornar uma visão inequívoca, sem contestação. É claro que as condições de acesso continuam desiguais. Mas, depois desta vasta pesquisa e revisão bibliográfica, não dá para deixar de admitir que houve avanços. Não por causa exclusiva de um partido e de um grupo que estava no poder; essas são demandas do nosso tempo, de sociedades que não querem mais viver às sombras de uma elite que sempre buscou para si o controle exclusivo da produção de bens simbólicos.

Tomando como parâmetro os autores trazidos até aqui, é possível entender o Revelando os Brasis e a Mostra Nacional Cinema e Direitos Humanos como programas promotores da cidadania e de direitos. Não apenas pelo conteúdo dos filmes, mas pelo fato desses programas propiciarem a possibilidade de acesso desses setores esquecidos da sociedade a um bem cultural que por muito tempo era acessível a apenas a uma restrita parcela da população. Os dois programas, Revelando e a Mostra, fortalecem a cidadania e os direitos humanos não apenas quando trazem filmes que tratam explicitamente de tais temas; a cidadania e os direitos

humanos são questões intrínsecas aos dois projetos, na medida que ambos significam uma ruptura no modo de fazer e veicular cinema no país, priorizando as camadas menos abastadas tanto no conteúdo como na forma dos projetos.

## REFERÊNCIAS

ABRANCHES, Sérgio H. **Nem cidadãos, nem seres livres: o dilema político do indivíduo na ordem liberal-democrática**. Dados - Revista de Ciências Sociais, Rio de Janeiro: IUPERJ, n.28, p.5.25, 1985

ABTA. **Associação brasileira de televisão por assinatura**. Dados do setor. 2016. Disponível em: [http://www.abta.org.br/dados\\_do\\_setor.asp](http://www.abta.org.br/dados_do_setor.asp). Acesso em: 18 out. 2016.

ALVES, J. A Lindgren. **Os Direitos Humanos na pós-modernidade**. Cadernos do Inventa. São Paulo: Perspectiva, 2005.

ALVES, Luís Roberto - **Educação, cultura e cidadania: comunicações da periferia**, Revista Comunicação & Educação, São Paulo, Ed. Moderna - ECA/USP, maio/agosto 1999, n.o 15, pp.35-44.

ANATEL. Panorama dos serviços de TV por assinatura. 2015. Disponível em: Acesso em: 17 out. 2016. ANCINE. OCA – **Observatório brasileiro do cinema e audiovisual**. 2015. Disponível em: <https://oca.ancine.gov.br/>. Acesso em: 17 out. 2016.

ANCINE. OCA – **Observatório brasileiro do cinema e audiovisual**. 2015. Disponível em: <https://www.ancine.gov.br>. Acesso em: 24 out. 2016.

ANDI; SEDH; UNESCO. **Mídia e direitos humanos**. Brasília: ANDI, Secretaria Especial dos Direitos Humanos, UNESCO, 2006.

ANDRÉ, M. E. D. A. **Estudo de Caso em Pesquisa e avaliação educacional**. Brasília: Liber Livro Editora, 2005.

ARENDT, Hannah. **A condição Humana**. Tradução de Roberto Raposo. 10º edição. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.

BARBALET, J.M. **A cidadania**. Lisboa: Estampa, 1989.

BARROS, Bruno Mello Corrêa de; OLIVEIRA, Rafael Santos de. **O direito à comunicação e a concentração de meios-as novas mídias e a articulação em rede: um potencial risco à diversidade informativa ou uma pluralidade de fluxos informacionais na internet?**. Seminário Internacional de Demandas Sociais e Políticas Públicas na Sociedade Contemporânea, 2015.

BOBBIO, N. **O conceito de sociedade civil**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1982.

BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. 6.ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.



- BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006.
- BOURDIEU, Pierre. **Os usos sociais da ciência: por uma sociologia clínica do campo científico**. São Paulo: UNESP, 2004. 86 p.
- CALDAS, Ricardo Wahrendorff; MONTORO, Tânia Siqueira. **A evolução do cinema brasileiro no século XX**. São Paulo: Casa das Musas, 2006.
- CANCLINI, N.G. **Culturas híbridas: Estratégias para entrar e sair da modernidade**. 4ed. São Paulo: Edusp, 2010.
- CARVALHO, J. M. **Cidadania no Brasil: o longo caminho**. 18ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014.
- CASTELLS, M. **O Poder da Identidade**. Trad. Klauss Gerhardt. 5ª edição. São Paulo: Paz e Terra, 1999.
- CESÁRIO, Lia Bahia. **Reflexões sobre as atuais políticas públicas para o cinema no Brasil em meio à transnacionalização da cultura**. Porto Alegre: Revista da FAMECOS/PUCRS, 2007.
- CHAUÍ, Marilena. **Cidadania cultural: o direito à cultura**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2006.
- CHAUÍ, Marilena. **Cultura e Democracia: o discurso competente e outras falas**. São Paulo: Cortez, 2006.
- COMPARATO, Fábio Konder. **Afirmção Histórica dos Direitos Humanos**. São Paulo: ed. Saraiva, 1999.
- CORRÊA, D. **A construção da cidadania: reflexões histórico-políticas**. Porto alegre: Unijuí, 2006.
- CREMADES, Javier. **Micropoder: a força do cidadão na era digital**. Tradução de Edgard Charles. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009.
- CRARY, Jonathan. **24/7: capitalismo tardio e os fins do sono**. Ubu Editora LTDA-ME, 2016.
- DA OXFAM BRASIL, “**A distância que nos une: um retrato das desigualdades brasileiras**”. Oxfam Brasil, setembro, 2017. Disponível em: <https://www.oxfam.org.br/a-distancia-que-nos-une>. Acesso: 20 de abril de 2018.

DAMATTA, Roberto. A casa e a rua. DaMatta R, organizador. **A questão da cidadania num universo relacional**. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, p. 71-102, 1991.

DE DEUS, Adélia Meireles; CUNHA, Djanira do Espírito Santo Lopes; MACIEL, Emanoela Moreira. **Estudo de caso na pesquisa qualitativa em educação: uma metodologia**. VI Encontro, 2010.

DE LOPES, Maria Immacolata Vassallo. **Pesquisa de comunicação: questões epistemológicas, teóricas e metodológicas**. Intercom-Revista Brasileira de Ciências da Comunicação, v. 27, n. 1, 2004.

DE MELO, José Marques; SATHLER, Luciano. **Direitos à Comunicação na Sociedade da informação**. Universidade Metodista de São Paulo, 2005.

DEMO, P. **Participação é conquista: Noções de política social participativa**. 2 ed. São Paulo: Cortez, 1993.

FORNAZARI, Fabio Kobol. Instituições do Estado e políticas de regulação e incentivo ao cinema no Brasil: o caso Ancine e Ancinav. **Revista de Administração Pública-RAP**, v. 40, n. 4, 2006.

FRAGOSO, Suely; RECUERO, Raquel; AMARAL, Adriana. **Métodos de pesquisa para internet**. Porto Alegre: Sulina, v. 1, 2011.

FRANÇA, Vera. *Discurso de identidade, discurso de alteridade: a fala do outro*. In: FRANÇA, Vera (Org). **Imagens do Brasil: modos de ver, modos de conviver**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

FRESNOT, A. **L'Ancinav vá? Gazeta Mercantil**, Rio de Janeiro, 17 dez. 2004.

GRAU, Eros Roberto. **A ordem econômica na Constituição de 1988**:(interpretação e crítica). 2012.

GUIMARÃES, Cezar. **Imagens do Brasil: modos de ver, modos de conviver**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

HAESBAERT, Rogério. "O mito da desterritorialização e as "regiões-rede"." Anais do V Congresso Brasileiro de Geografia. 1994.

HARVEY, David . (1993). **Condição Pós Moderna: uma pesquisa sobre as Origens da Mudança Cultural**. São Paulo: Edições Loyola.

HASENBALG, Carlos Alfredo; DO VALLE SILVA, Nelson. **Origens e destinos: desigualdades sociais ao longo da vida**. IUPERJ/UCAM, 2003.

IBGE, 2010. Pesquisa de Informações Básicas Municipais (MUNIC) realizada pelo IBGE [www.ibge.gov.br/censo2010](http://www.ibge.gov.br/censo2010)

IPEA (Instituto de Pesquisa Econômica e Aplicada). **Infraestrutura Social e Urbana no Brasil: subsídios para uma agenda de pesquisa**, liv. 6, vol. 2. Brasília: IPEA, 2010.

KOBOL, Fabio. **Instituições do Estado e políticas de regulação e incentivo ao cinema no Brasil: o caso Ancine e Ancinav**. Rio de Janeiro: Revista de Administração Pública-RAP, v. 40, n. 4, 2006.

LEMONS, André. **Mídia locativa e territórios informacionais**. Information media, 2007.

LIMA, V. de A. **Comunicação, poder e cidadania**. Rastros: Revista do Núcleo de Estudos em Comunicação, São Paulo: USP, v.7, n.7, p.8-16, out. 2006.

LINDENBERG, Beatriz. **Entrevista concedida para a pesquisa**. Vitória: Marlin Azul, 2017.

MACBRIDE, Relatório. **"Um mundo e muitas vozes: comunicação e informação na nossa época. Comissão Internacional para o Estudo dos Problemas da Comunicação."** (1983).

MARQUES DE MELO, J.; SATHLER, L. (Org.) **Direitos à comunicação na sociedade da informação**. São Bernardo do Campo, SP: Umesp, 2005.

MARSHALL, T. H. **Cidadania e Classe Social**. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2002.

MENDONÇA, José Vicente Santos de. **Uma teoria do fomento público: critérios em prol de um fomento público democrático, eficiente e não-paternalista**. São Paulo: Revista dos Tribunais, v. 890, p. 80-140, 2009.

MIGUEZ, Paulo. **A economia da cultura como campo de estudos e a novidade da economia criativa**. PLANO DA SECRETARIA DA ECONOMIA CRIATIVA, Brasília, 2010.

MINISTÉRIO DA CULTURA. **Programa cultural para o desenvolvimento do Brasil**. Brasília, DF, novembro de 2006. Disponível em: <http://www.cultura.gov.br>. Acesso: 26 de janeiro de 2018.

MINISTÉRIO DO TRABALHO E EMPREGO (MTE). **Business intelligence**. Disponível em: <http://www.trabalho.gov.br>. Acesso em: 20 de fevereiro de 2017.

MINISTÉRIO DOS DIREITOS HUMANOS. **Planos e diretrizes para realização da Mostra Nacional Cinema e Direitos humanos**. Disponível em: <http://www.sdh.gov.br/>. Acesso: 12 de janeiro de 2018.

MORAIS, Kátia. A Política de fomento ao audiovisual no Brasil e o lugar da TV. In: **VI Congresso da Compólítica–Associação Brasileira de Pesquisadores em Comunicação e Política**. Disponível em: <https://seer.ufs.br/index.php/eptic/article/view/5216>. Acesso: 17 de janeiro de 2018.

MORETI, Sergio L. Arnaral. **A escola e desafio da modernidade**, Revista ESPM, São Paulo. Referenda, v. 6, jan.lfev. 1999.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas: Papirus Editora, 2005.

ORGANIZAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS. **Declaração Universal dos Direitos Humanos**, de 10 de dezembro de 1948. Rio de Janeiro: UNIC, 2009.

PERUZZO, Cicília. **Comunicação comunitária e educação para a cidadania**. Rio Grande do Sul: Editora de Revistas UFG, Vol. 4, nº1, 2002.

PIOVESAN, F. **Temas de Direitos Humanos**. 5 ed. São Paulo: Saraiva, 2012.

PORTER, Russel. **Sobre documentários e sapatos. O Cinema do Real**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

RAFFESTIN, Claude. **Por uma Geografia do Poder**. São Paulo: Imagens do Brasil, 1980.

RAMOS, J. M. **Cinema e lutas culturais**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

RIBEIRO, Thaís. **Entrevista para a pesquisa**. Ministério dos Direitos Humanos: Brasília, 2017.

ROTH, Laurent. **A câmera DV: órgão de um corpo em mutação** In MOURÃO, Maria Dora & LABAKI, Amir. **O cinema do real**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

SANTAELLA, Lúcia. **Comunicação e Pesquisa: projetos para mestrado e doutorado**. São Paulo. Hacker Editores, 2001.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **Os direitos humanos na pós-modernidade**. Coimbra, 1989. Disponível em: [http://www.ces.uc.pt/myces/UserFiles/livros/1097\\_Oficina%20do%20CES\\_10.pdf](http://www.ces.uc.pt/myces/UserFiles/livros/1097_Oficina%20do%20CES_10.pdf). Acesso: 18 de fevereiro de 2018.

SANTOS, M. **Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal**. 23ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2013.

SAQUET, M. A. **Por uma geografia das territorialidades e das temporalidades: uma concepção multidimensional voltada para a cooperação e para o desenvolvimento territorial**. 2ª Ed. Rio de Janeiro. 2015.

SEBRAE (Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas) **Mapeamento e Impacto Econômico do Setor Audiovisual no Brasil**. Brasília: APRO, 2016.

SILVA, N. V. Os rendimentos pessoais. In: HASENBALG, C. e SILVA, N. V. **Origens e Destinos: Desigualdades Sociais ao Longo da Vida**. Rio de Janeiro: Topbooks, 2003.

SIMIS, A. **Estado e cinema no Brasil**. São Paulo: Annablume/Fapesp, 1996.

SODRÉ, Muniz. **O ethos midiaticizado. Antropológica do Espelho. Por uma teoria da comunicação linear e em rede**. Petrópolis: Vozes, 2002.

SOUZA, Celina. **Políticas públicas: uma revisão da literatura**. Porto Alegre: Sociologias, 2006.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

TAVARES JUNIOR, F. **Desigualdades sociais e expansão educacional no Brasil**. XI Congresso Brasileiro de Sociologia. Campinas: UNICAMP, 2003.

THOMPSON, John B. **A mídia e a modernidade: uma teoria social da mídia**. Petrópolis: Vozes, 1998.

VIEIRA, L. **Os argonautas da cidadania**. Rio de Janeiro: Record, 2001.

YÚDICE, George. **A conveniência da cultura: usos da cultura na era global**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

WOLF, Mauro; DE FIGUEIREDO, Maria Jorge Vilar. **Teorias da comunicação**. Queluz de Baixo, Portugal: Presença, 1987.

ZANETTI, Daniela. **O cinema da periferia: narrativas do cotidiano, visibilidade e reconhecimento social**/Daniela Zanetti. - Salvador: EDUFBA, 2015.

ZANETTI, Daniela; REIS, Ruth. **Comunicação e territorialidades: poder e cultura, redes e mídias**. Vitória: Edufes, 2017.

